

DAS GRAFISCHE OEUVRE DES FRANCESCO VILLAMENA

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereichs 13 (Geschichtswissenschaften)
der Freien Universität Berlin

1978

Vorgelegt
von
Dorothee Kühn-Hattenhauer
aus Neuruppin
Berlin 1979





Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548402_0052

DAS GRAFISCHE OEUVRE DES
FRANCESCO VILLAMENA



Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereichs 13 (Geschichtswissenschaften)
der Freien Universität Berlin

Vorgelegt

von

Dorothee Kühn-Hattenhauer

aus Neuruppin

Berlin 1979



Gedruckt mit Genehmigung
des Fachbereichs Geschichtswissenschaften
der Freien Universität Berlin

Vorsitzender des Fachbereichs: Professor Dr. Ernst Nolte

Referent: Professor Dr. Tilmann Buddensieg

Korreferent: Professor Dr. Matthias Winner

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 1978

Meinen Eltern (+) in Liebe und Dankbarkeit gewidmet



Handwritten text, likely a signature or dedication, written in cursive script.

Vorwort

Mein herzlichster Dank gilt Herrn Prof. Dr. Tilmann Buddensieg für seine Unterstützung und Herrn Prof. Dr. Matthias Winner, der die Anregung für die vorliegende Dissertation gab. Weiteren Dank richte ich an alle Wissenschaftler und Institutionen, die meine Arbeit durch Auskünfte und Überlassung des Materials in großzügiger Weise gefördert haben. Besonders verpflichtet bin ich Frau Dr. Alice Strobl, Grafische Sammlungen Albertina, Wien, Herrn Christian Dittrich, Kupferstich-Kabinett, Dresden, und den Museen und Bibliotheken in Rom und Assisi.

Inhaltsverzeichnis

	Bibliographie	6
	Einleitung	15
1	Francesco Villamena - Quellen und Überlieferungen	
1.1	Biographische Nachrichten in Urkunden und Literatur	18
1.2	Künstlerische Beurteilung in der Literatur	28
2	Themenbereich	
2.1	Eigene Bilderfindungen	
	Die Faustkämpfer - eine politische Satire	32
	Thesenblatt mit Allegorien auf Heinrich IV.	42
	Bettler- und Ausruferserie	50
	Francesco v. Assisi - Darstellung eines Heiligen	67
	Giovanni Alto/Grosso - zwei Porträts eines Cicerone	78
2.2	Reproduktionsstiche	92
3	Chronologie	
3.1	Chronologische Übersicht	95
	Katalog	
	(nach Themen geordnet)	
	Vorbemerkung	99
	a) Gesicherte Blätter	100
	b) Zugeschriebene Blätter	271
	c) Zweifelhaft zugeschriebene Blätter	296

Bibliographie

ACKERMANN, James S.: The Cortile del Belvedere. Rom 1954.
 ANZELEWSKY, F. - DREYER, P. - MALKE, L. - MIELKE, H. -
 RENGGER, K. - WINNER, M.: Pieter Bruegel d.Ä. als Zeich-
 ner. Berlin 1975.(Ausst.-Kat.)

ARCANGELI, F. - CLAVESI, M. - MAHON, D. u.a.: Mostra dei
 Carracci, Catalogo Critico. Bologna 1956.(Ausst.-Kat.)

BÄCKSBÄCKA, Ingjald: Luis de Morales. Helsinki 1962.

BAGLIONE, Giovanni: Le vite de pittori, scultori, archi-
 tetti, ed intagliatori... Napoli 1723. (1. Aufl. 1642.)

BARTSCH, Adam v.: Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien
 1821.

BARTSCH, Adam v.: Le Peintre Graveur. Bd. 18. Vienne
 1803 - 1821.

BÉNEZIT, Edouard: Dictionnaire critique et documentaire
 de Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Bd.
 VIII. Paris 1910 - 1920.

BERLINER, Rudolf: Arma Christi. In: Münchner Jahrbuch d.
 bild. Kunst 6. 1955. S. 35 - 152

BIERENS de Haan, J.C.J.: L'oeuvre gravé de Cornelis Cort,
 graveur hollandais, 1537 - 1578. Den Haag 1948.

BLUNT, Anthony: Artistic Theory in Italy 1450 - 1600.
 London 1973. (1. Aufl. 1940.)

BRAUN, Joseph: Tracht und Attribute der Heiligen in der
 deutschen Kunst. Stuttgart 1943.

BRUWAERT, Edmond: La vie et les oeuvres de Ph. Tomassin
 (1562 - 1622). Troyes 1914.

BRYON, Michael: Bryon's Dictionary of Painters and En-
 gravers. Bd. V. New York 1964. (1. Aufl. 1816.)

BURCKHARDT, Jacob: Das Porträt. In: Gesammelte kunsthisto-
 rische Schriften. Bd. III. Wien 1884.

CALVESI, Maurizio: Le Incisione dei Carracci. Catalogo Cri-
 tico. Roma 1965.

CALLOT: Jacques Callot. Das gesamte Werk. Einleitung von
 Thomas Schröder. München 1971.

CAMPORI, Giuseppe: Raccolta di cataloghi ed inventarii
 di quadri, statue... Modena Vincenzi 1870.

CELANO, Thomas v.: Leben und Wunder des hl. Franziskus. Einführung, Übersetzung, Anmerkungen von Engelbert Grau. Werl 1955.

CHAMPFLEURY (d.i. Jules Fleury-Husson): Histoire de la Caricature sous la réforme et la ligue... Paris 1880.

CREMER, Leo - STANGE, Alfred: Alte Bilderrahmen. Darmstadt 1958.

CHRISTOFANI, Antonio: Storico di Assisi (Handschriftl. Manuskript). Assisi 1875.

CROUS, E.: Dürer und die Schrift. Berlin 1933

DACOS, Nicole: La Bible de Raphael (quelques observations sur le programme et sur les auteurs de fresques). In: Paragone 22. 1971. S. 11 - 36

DISERTORI, Benvenuto: La Regia Calcografia. I. Caracci e i Caraccheshi. In: Emporium 58. 1923. S. 258 - 272

DIZIONARIO Enciclopedico Italiano. Bd. XII. Roma 1961.

DOMIANI, A.G.: Giacomo Barozzi da Vigoula ed il suo libro dei cinque ordini d'architettura. Palermo 1877 - 1878.

DUSSLER, Luitpold: Raffael, Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche. München 1966. (1. Aufl. 1936.)

DVOŘÁK, Max: Über Greco und den Manierismus. München 1924. (1. Aufl. 1921.)

EGGER, Hermann: Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom. Bd. I-II. Wien 1932.

EHRLE, Francesco: Le piante maggiore di Roma nei secoli XVI e XVII. Bd. II, III. roma 1908.

ENCICLOPEDIA Italiana di scienze lettere ed arti. Bd. 35. Milano 1929.

FISCHEL, Otto: Raphael. London 1948.

FLOERKE, H.: Das Leben der niederländischen u. deutschen Maler des Carel van Mander. Bd. II. Leipzig 1906

FRIMMEL, Theodor: Gemäldekunde. Bd. IV. Wien 1924.

FUCHS, Eduard: Geschichte der Karikatur. Berlin 1904.

FÜSсли, Johann Kaspar: Raisonierendes Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Bd. I. Zürich 1771.

FÜSсли, Johann Heinrich: Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. IV. Zürich 1779 - 1824.

GOBRY, Ivan: Franz v. Assisi in Selbstzeugnissen u. Bild-dokumenten. Hamburg 1958.

GOLZIO, Vincenzo - ZANDER, Giuseppe: Le Chiese di Roma dall' XI al XVI secolo. Bologna 1963.

GORI-Gandellini, Giovanni: Notizie istoriche degli intagliatori. Bd. XV. 2. Aufl. Siena 1808 - 1816.

GRIESEBACH, August: Römische Porträtbüsten der Gegenreformation. Leipzig 1936.

GRIGORJEW, I.S. - KUSNEZOW, J.J. u.a.: Zeichnungen aus der Erimitage zu Leningrad. Werke des XV. bis XIX. Jahrhunderts. Berlin 1975. (Ausst.-Kat.)

GUERLIN, Henri: Sainte Thérèse. (L'Art et les Saints). Paris 1926.

GUILMARD, D.: Les maîtres ornementistes: dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs... Paris 1880 - 1881.

GURLITT, Cornelius: Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887.

HADACHER, Anton: Geschichte der Päpste in Bildern. Heidelberg 1965.

HARRIS, Eileen: Cassiano dal Pozzo on Diego Velásques. In: The Burlington Magazine 112. 1970. S. 364

HARRIS, J. - ORGEL, St. - STRANG, R.: The King's Arcadia. Inigo Jones and the Stuart Court. Whitehall 1973. (Ausst.-Kat.)

HAUSER, Arnold: Der Manierismus. Die Krise der Renaissance u. der Ursprung der modernen Kunst. München 1964.

HECKSCHER, William: Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study. New York 1958.

HEINECKEN, Karl Heinrich: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Bd. II. Leipzig 1768.

HELLER, Jakob: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der vorzüglichsten u. beliebtesten Kupferstecher, Formschnitzer u. Lithographen. Leipzig 1850. (1. Aufl. 1823 - 1825.)

HEMLEBEN, Johannes: Galileo Galilei in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1969.

HENKEL, Arthur - SCHÖNE, Albrecht: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967.

HIND, Arthur: Marcantonio and Italian engravers and etchers of the sixteenth century. London 1912.

HIND, Arthur M.: A History of Engraving and Etching from the 15th century to the year 1914. New York 1963.

HIND, Arthur M.: Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reprod. of all prints... Bd. I-V. London 1970. (1. Aufl. 1938.)

HIRSCHMANN, Otto: Hendrik Goltzing. Meister der Grafik VII. Leipzig 1919.

HUBER, Michel - ROST, Carl C.H.: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Bd. III. Zürich 1799.

HUBER, Michel: Notices générales des graveurs, devisés par nations. Leipzig 1787.

HUBER, Michel: Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu Monsieur Brandes... Bd. I. Leipzig 1793 - 1794.

HUELSEN, Christian - EGGER, Hermann: Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck im Kupferstichkabinett zu Berlin. Berlin 1916.

HUELSEN, Christian: Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri. In: Collectanea Variarum Doctrinarum Leoni S. Olschki Bibliopola Florentino. München 1921.

ILL. KATALOG d. Ornamentstichsammlung d. K.K. Österr. Museums für Kunst u. Industrie. Wien 1865 ff.

JUYNBOL, Willem Rudolf: Het komische genre in die italiaanische Schilderkunst... Leiden 1934. S. 139 - 140.

KATALOG der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin (Bearb. v. A. Lotz). Bd. II. Leipzig 1894.

KAUFFMANN, Hans: Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen. Berlin 1970.

KELLER, Harald: Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart. Freiburg 1970.

KEUTNER, Herbert: Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento. In: Münchner Jahrbuch d. bild. Künste z. 1956. S. 164 - 168

KINDLERS Literatur Lexikon. Bd. I. Zürich 1965.

KLEINSCHMIDT, Beda: Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende. M. Gladbach 1911.

KNAB, Eckhardt: Jacques Callot und sein Kreis. Werke aus dem Besitz der Albertina und Leihgaben aus den Uffizien. Wien 1968/1969. (Ausst.-Kat.)

KOSCHATZKY, Walter: Die Kunst der Graphik. Salzburg 1973.

KRIEG, Paul M.: Hans Hoch/Giovanni Alto. Ein schweizerischer Fremdenführer im Rom des 17. Jahrhunderts. In: Röm. Quartalszeitschrift für christl. Altertums-kunde u. Kirchengeschichte 48 - 49. Freiburg 1953/1954.

KRIEG, Paul M.: Die Schweizer Garde in Rom. Luzern 1960.

KRISTELLER, Paul: Über Reproduktionen von Kunstwerken. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 31, 1908. S. 538 - 543

KRISTELLER, Paul: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 3. Aufl. Berlin 1921.

KUENSTLE, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. I - II. Freiburg 1926 - 1928.

KURZ, Otto: Engravings on Silver by Annibale Carracci. In: The Burlington Magazine 97. 1955. S. 282 ff.

LANGEMEYER, Gerhard - SCHLEIER, Reinhart: Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst. Münster 1976. (Ausst.-Kat.)

LARAN, Jean: L'Estampe. Paris 1959.

LE BLANC, Charles: Manuel de l'amateur d'estampes. Bd. IV. Paris 1854 - 1889.

LEXIKON der Kunst. Bd. I. Leipzig 1968. (VEB Seemann)

LIEURE, J.: Jacques Callot. La vie artistique. Catalogue de l'Oeuvre gravé. Paris 1924 ff.

LIPFERT, Klementine: Symbol-Fibel. 4. Aufl. Kassel 1964.

LIPPMANN, Friedrich: Der Kupferstich. 5. Aufl. Berlin 1919.

LITTA, Pompeo: Famiglie celebri d'Italia. Bd. VIII. Mailand 1819 - 1883.

LONGHI, Joannes - BARTH, Carl: Die Kupferstecherei oder die Kunst in Kupfer zu stechen und zu ätzen. Bd. I. Hildburghausen u. Meiningen 1837.

MÂLE, Emile: L'Art religieux après le Concile de Trente. Paris 1932.

MALKE, Lutz: Die Ausbreitung des verschollenen Urbildzyklus' der Petrarca-Trionfi durch Cassonipaare in Florenz. Berlin 1972. (Dissertation)

MANCINI, Giulio: Considerazioni sulla Pittura. Roma 1956.

MARIETTE, Pièrre Jean: Table des Oeuvres de Francois Villamène. Bd. I - II. Handschriftl. Verzeichnis in den Kupferstichbänden des ehem. Kupferstichkabinetts der Wiener Hofbibliothek, die Jean und Pierre Jean Mariette für den Prinzen Eugen v. Savoyen zusammengestellt hatten, heute in der Albertina. (s. Ausst.-Kat. Mariette, S. 172 ff.)

MARIETTE, Pièrre Jean: Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs. Bd. IX. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet d'Estampes Ya. 4.

MAYER, August L.: Una pittura del Villamena. In: L'Arte 38. 1935. S. 217 - 218

MELLER, Simon: Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatue. In: Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 37, 1916, S. 213 ff

MEYERS Großes Konversations-Lexikon. 6. Aufl., Bd. III, XII, Leipzig und Wien 1906-12.

METZ, Peter: Bildwerke der Christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Berlin 1966 (Ausst.-Kat.)

MOLSDORF, Wilhelm: Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters. Leipzig 1920.

MÖLLER-HOFSTEDE, Justus: Rubens' St.Georg und seine frühen Reiterbildnisse. In: Zeitschrift f. Kunstgeschichte, Bd. 28, 1965, S. 69 ff

MÖLLER-HOFSTEDE, Justus: Rubens' first bozetto for Sta. Maria in Valicella. In: The Burlington Magazine 106. 1964. S. 442 - 450.

NAGLER, Georg Kaspar: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. XX. München 1835 - 1852.

NAGLER, Georg Kaspar: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen. Bd. I, II, München 1858.

NISSEN, Claus: Schöne Vogelbücher. Ein Überblick der ornithologischen Illustration. Wien 1936.

OBERHUBER, Karl: Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Breughel und Bellange. Wien 1967/1968 (Ausst.-Kat.)

OLSEN, Harald: Federico Barocci. Munksgaard, Copenhagen 1962

PANOFISKY, Erwin: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der Neueren Kunst. Leipzig/Berlin 1930.

PANOFISKY, Erwin: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York 1962. (1. Aufl. 1939)

PASSAVANT, J. D.: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Bd. II, Leipzig 1893.

PASTOR, Ludwig Frhr. v.: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Bd. IX - XII. 12. Aufl. Freiburg 1955 ff.

PÉRATE, André: Saint François d'Assise (L'Art et les Saints). Paris 1936.

PIGNATTI, Terisio: Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia. Milano 1966.

PIGLER, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. u. 18. Jahrhunderts. Bd. I - II. Budapest 1956.

PIOVENE, Guido: L'Opera completa del Veronese. Milano 1968.

POGANY-Balás, E.: L'influences des gravures de Mantegna sur la composition de Raphaël et de Raimondi "Massacre des Innocents". In: Bulletin des Musées hongrois des Beaux Arts, Bd. 39. 1972.

POSNER, Donald: A Study in the Reform of the Italian Painting around 1590. Bd. I - II. London 1971.

RÉAU, Louis: Iconographie de l'art chrétien. Paris 1955 - 1959.

REZNICEK, E. K. J.: Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius. Bd. I - II. Utrecht 1961.

RIEDL, Peter: Zu Andrea Vanni und Ventura Salimbeni. In: Mitteilungen des Kunsthistor. Instituts zu Florenz IX. Florenz 1959.

RIPA, Cesare: Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae allerlei Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedanken. München 1970. (1. Aufl. 1760.)

ROOSES, Max - RUELENS, Ch.: Correspondance de Rubens et documents épistolaires. Bd. I, II. Anvers 1887 - 1909.

ROSSITER, H. R.: The etching of Jacques Bellange. In: Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston XL. 1942. S. 2 ff

RÜTTGEN, Herwarth: Il Cavalier d'Arpino. Catalogo critico, Roma 1973 (Ausst.-Kat.)

RUF, P. Gerhard: Franziskus und Bonaventura. Die Heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Theologie des Hl. Bonaventura. Assisi 1974.

SALVATORELLI, Luigi: Geschichte Italiens. Berlin 1942.

SANDRART, Joachim V.: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Malerey-Künste. Nürnberg 1675. ed. Peltzer München 1925.

SINGER, Hans: Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werk der berühmten bildenden Künstler. Bd. V, 6. Aufl. Frankfurt 1922.

SCHEDE-VESME: L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Bd. III. Torino 1968.

SCHMARSOW, August: Federigo Barocci. Leipzig 1909

SCHUDT, Ludwig: Le Guide di Roma. Augsburg 1930.

SUDECK, Elisabeth: Bettlerdarstellungen vom Ende des XV. Jahrhunderts bis Rembrandt. Straßburg 1931.

TERVARENT, Guy de: Attributs et symboles dans l'art profane 1450 - 1600. Bd. I. Genève 1958/1959.

THIEME, U. - BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907 - 1950.

THODE, Henry: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 4. Aufl. Wien 1934.

THOENES, Carl: Neapel und Umgebung. (Reclams Kunstführer Italiens. Bd. VI) Stuttgart 1971.

TICOZZI, Stefano: Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori. Bd. III. Milano 1830 - 1833.

TSCHUDI-MADSEN, Stephan: Federico Barocci's "Noli me tangere" and two cartoons. In: The Burlington Magazine 101. 1959. S. 273 - 277.

VASARI, Giorgio: Dalle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori. 2 Bde. Firenze 1568.

VIVANTI, C.: Henry IV, the Gallic Hercules. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 30. 1967. S. 176 ff

VOSS, Hermann: Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1924.

WALCHER-CASOTTI, Maria: Il Vignola. Bd. I. Trieste 1960

WEISBACH, Werner: Gegenreformation, Manierismus, Barock. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 49, 1928.

WILCZEK, Karl: Katalog der Czerninschen Gemäldegalerien. Wien 1936.

WILDENSTEIN, Daniel: Les Oeuvres de Charles le Brun d'après les gravures de son temps. In: Gazette des Beaux Arts 107. 1965. S. 1 ff

WINNER, Matthias: Entwurf und Ausführung. Italienische Druckgrafik und ihre Vorzeichnungen von Barocci bis Piranesi. Berlin 1964. (Ausst.-Kat.)

WINNER, Matthias: Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450 - 1800. Berlin 1967. (Ausst.-Kat.)

WÖLFLIN, Heinrich: Renaissance und Barock. 7. Aufl. Darmstadt 1968

ZEDLER, Johann Heinrich: Großes Vollständiges Universal-Lexikon. Bd. 48. Graz 1962 (1. Aufl. 1732 - 1754)

Einleitung

Wie aus den wenigen überlieferten Nachrichten seiner Zeitgenossen, dem Umfang der grafischen Produktion und den zahlreichen Kopien nach seinen eigenen Bilderfindungen hervorgeht, wurde Villamena als Kupferstecher sehr geschätzt. Die im 17. Jahrhundert sich entwickelnde klassizistische Kunstkritik, die allzu Subjektives, von der konkreten Anschauung Abweichendes, als regelwidrige Manier verwarf, tadelte Villamena zwar wegen der Manieriertheit seiner Umrisse, da er aber andererseits die Forderung nach real-naturgesetzlicher Darstellung erfüllte, überwog insgesamt die positive Bewertung seines gestochenen Werkes.

Von den Gemälden Villamenas - er wird in der Literatur nicht nur als Zeichner und Kupferstecher, sondern auch als Maler bezeichnet - hat sich nichts, auch keine zeitgenössische Beschreibung, erhalten. Ob er wirklich gemalt hat, muß sehr bezweifelt werden, da diese Vermutung lediglich auf dem ihm erst im 19. Jahrhundert zugeschriebenen Gemälde "Die Faustkämpfer" beruht, das sich ursprünglich im Besitz der Galerie Louis Bonaparte in Rom befand und mit einem seiner Stiche aus dem Jahre 1601 identisch ist.

So ist die Künstlerpersönlichkeit Villamenas nur faßbar, wenn wir von seinem grafischen Werk ausgehen, dem gesicherten und überschaubaren Teil seines künstlerischen Schaffens.

Anhand des datierten Frühwerkes und unter Berücksichtigung der nachrichtlichen Überlieferungen kann man schließen, daß Villamenas Beschäftigung mit dem Kupferstich in den achtziger Jahren einsetzt und bis zu seinem Tode (1624) andauert. Das vielseitige Verlagsprogramm spiegelt den Zeitgeschmack wider und umfaßt neben mythologischen, allegorischen, biblischen und historisch-politischen Kompositionen auch Bildnisse, Buchillustrationen

und Wappenbilder. Bei seinen eigenen Bilderfindungen erweitert er diesen Themenbereich um volkstümliche Szenen, die im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert noch einen seltenen Gegenstand der bildenden Kunst in Italien darstellen.

In der Technik knüpft er an die des Niederländers Cornelis Cort an, obgleich für seine in der Literatur als sicher angenommene Lehrzeit kein Nachweis erbracht werden konnte. Immerhin kann festgestellt werden, daß der Kreis um Cort stilbestimmend für ihn geworden ist und er insofern die einheimische Tradition fortsetzt. Aber nicht nur in der Technik, sondern auch in bezug auf Entwurf und Gestaltung sind anregende Vorbilder zu erkennen, ohne daß dabei von unmittelbaren Übernahmen gesprochen werden kann. Vielmehr werden diese Einwirkungen allmählich einem durchaus eigenen, unverkennbaren Stil integriert.

Seine künstlerische Entwicklung vollzog sich zunächst im Klima des römischen Spätmanierismus, unter dem Einfluß der sienesischen und märkischen Barocci-Nachfolger Salimbeni, Vanni und Lilio, des Faentiners Fenzoni und des Cavaliere d'Arpino. Um 1600 ändert er seinen Stil unter dem Eindruck der Werke Caravaggios und der Brüder Carracci und wendet sich zunehmend der neuen naturalistischen Richtung zu, wobei die menschliche Gestalt in ihrer kraftvollen Körperlichkeit im Vordergrund seines Interesses steht.

Villamana geht weder künstlerisch noch technisch völlig neue Wege, aber eigenwillig, begabt und wandlungsfähig löst er sich früh von konventionellen Darstellungsweisen und bleibt nicht ohne Nachwirkung auf spätere Entwicklungen, die wir unter anderem bei Mellan, Bellange und Callot nachweisen können.

Bisher liegt kein vollständiges oder kritisches Verzeichnis des Stichwerkes Villamenas vor, auch existiert keine chronologische Aufstellung und Analyse seines künstlerischen Entwicklungsganges, die Aufschluß oder Anhaltspunkte in technischer und formaler Hinsicht geben kann.

Die vorliegende Arbeit wird auf alle Beiträge der Literatur eingehen, die in einem gewissen Grad als Vorarbeit angesehen werden können. Von den wenigen bekannten Handzeichnungen werden nur die berücksichtigt, die Berührungspunkte mit den Stichen bieten.

Francesco Villamena - Quellen und Überlieferungen

Biographische Nachrichten in Urkunden und in der Literatur

Von Villamena wissen wir wenig. Archivalisch sind weder Lebensdaten noch Herkunft und Lehrzeit zu belegen, und die in der Literatur überlieferten Nachrichten sind spärlich und geben nur ungenaue Auskunft. Die früheste Schriftquelle für Villamena sind Bagliones Künstlerbiographien, er gibt aber keine Daten an und erwähnt nur, daß Villamena in Assisi geboren wurde und unter Sixtus V. nach Rom kam, um sich im Zeichnen nach antiken Bildwerken und Gemälden großer Meister zu üben. Zu diesem Zweck hätte er auch eine große Anzahl von Kunstgegenständen und anderen Dingen gesammelt, von denen man nicht mehr weiß, wo sie nach seinem Tode geblieben sind. Von melancholischer Gemütsart, hätte er zeitlebens unter Magenschmerzen gelitten, deren Ursache ständige Überarbeitung gewesen sei.

Im Alter von etwa sechzig Jahren wäre er plötzlich auf der Straße zusammengebrochen und unmittelbar darauf in einem in der Nähe gelegenen Krämerladen gestorben¹⁾.

Sandrart zählt ihn zu den Schülern Corts, der viele Gemälde "von guter Hand in Kupfer" gebracht habe und zu seiner Zeit weltberühmt war²⁾.

FÜßli weist wie schon Baglione darauf hin, daß Villamena ein schönes Kabinett mit Zeichnungen und Gemälden besessen habe³⁾.

Die in der Literatur des öfteren erwähnten Lebensdaten von ca. 1566 - 1626 gehen auf Angaben zurück, die wir

1) G. Baglione, *Le vite de pittori, scultori, architetti ed intagliatori*, S. 276-277

2) J. Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste*, S. 208 b

3) J.C. FÜßli, *Raisonierendes Verzeichnis d. vornehmsten Kupferstecher*, S. 224-225

erstmals bei Huber und Rost finden¹⁾.

Fast übereinstimmend berichten alle Autoren, daß Villamena in den achtziger Jahren nach Rom gekommen ist und Schüler von Cornelis Cort war.

Nagler fügt diesen Angaben erstmals ergänzend hinzu, daß Villamena nicht nur Zeichner und Kupferstecher, sondern auch Maler gewesen ist. Er beruft sich dabei auf das Gemälde "Die Faustkämpfer" in der Galerie Louis Bonaparte, Rom, das Villamena auch gestochen hat. Ferner äußert er die Vermutung, daß sein Geburtsjahr früher anzusetzen sei, da Villamena bei Cort Mitschüler von Agostino Carracci gewesen wäre und dieser schon 1557 geboren wurde²⁾.

Die Behauptung, daß Agostino Carracci Schüler von Cort war, wird auch in der neueren Literatur immer wieder hervorgehoben. Tatsächlich hat Cort großen Einfluß auf Technik und Stil Agostino Carraccis ausgeübt, der in seiner Frühzeit Stiche des Niederländers imitierte. Da Carracci aber erst 1597 nach Rom kam und Cort bereits 1578 gestorben war, ist ein Zusammentreffen der beiden Künstler in Rom völlig ausgeschlossen. Bierens de Haan hat in seiner Cort-Monographie wohl richtig darauf hingewiesen, daß diese "fable" auf Malvasia zurückgeht, der die freundschaftlichen Beziehungen Corts zu den Carraccis erwähnte. Wahrscheinlich ist, daß Cort die Malerakademie der Carracci in Bologna besuchte, als er in den Jahren 1566 oder 1572, von Flandern kommend, auf dem Wege nach Rom war.

Auf Villamena eingehend, schließt de Haan auch hier ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zu Villamena aus, da dieser bei Corts Tod erst zwölf Jahre alt war³⁾. Diese Feststellung ist insofern problematisch, als de Haan von dem mit 1566 ausgegebenen Geburtsdatum als einer Tatsache ausgeht.

1) M. Huber/C. Rost, Handbuch für Kunstliebhaber, Bd. III, S. 282-285

2) G.K. Nagler, Neues Allgem. Künstlerlexikon, Bd. XII, S. 260-265

3) Bierens de Haan, L'oeuvre gravé de C. Cort, S. 232-234

Doch FÜbli¹⁾ und auch später Hind²⁾ haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß nach den frühesten datierten Stichen Villamenas ein vor 1566 liegendes Geburtsjahr anzunehmen ist.

Eine Überprüfung der Taufmatrikel im Archiv von S. Rufino, Assisi, hat leider keine neuen Erkenntnisse erbracht, da erst ab 1566 auch die Familiennamen in den Büchern erscheinen. Als erschwerendes Moment kommt noch hinzu, daß "Francesco" der am häufigsten vertretene männliche Vorname in der Geburtsstadt des Francesco von Assisi ist. Da die Namen der Eltern bzw. Großeltern unbekannt sind, mußten alle Nachforschungen ergebnislos bleiben. Bei einer Eintragung aus dem Jahre 1555 könnte man in eine Abkürzung den Namen Villamena hineinlesen, aber dies muß Hypothese bleiben. Fest steht demnach nur, daß Villamena mit Sicherheit 1566 oder später geboren wurde, sondern daß sein Geburtsjahr früher anzusetzen ist.

Geht man von einem früheren Geburtsdatum aus, wäre ein Schülerverhältnis zu Cort durchaus möglich, vorausgesetzt, daß Villamena schon in den siebziger Jahren und nicht erst unter Sixtus V. nach Rom gekommen ist. Hind hat als früheste Arbeiten die Stiche in Alfonso Ciaconos wissenschaftlicher Publikation der Trajansssäule von 1576 angeführt³⁾, ein Umstand, der diese Annahme erhärten könnte. Bei diesen Blättern handelt es sich aber nur um die Überarbeitung älterer Platten, und es ist nicht sicher, ob sich das angegebene Entstehungsjahr nicht möglicherweise

1) J. H. FÜbli, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. IV, 3037

2) A. Hind, A History of Engraving & Etching, S. 133

3) ebda., S. 133: "His (Villamena) earliest engravings (the plates in Alfonso Ciacono's 'Trajans's Column') date in 1576."

auf den ersten Zustand bezieht¹⁾. Wie ersichtlich, ist die Lehrzeit bei Cort weder zu beweisen noch völlig als fiktiv abzulehnen. Da Villamena sich aber in seiner Technik an die von dem Niederländer entwickelte "freie Manier" des Stachens anlehnt, muß er, ähnlich wie Agostino Carracci, zu seinen unmittelbaren Nachfolgern gezählt werden.

Über die Herkunft Villamena ist nichts bekannt. Nur bei Schede Vesme findet sich die nicht näher begründete Annahme, daß Villamena das Kind einfacher Leute gewesen sei²⁾. Nachforschungen im Archivio Comunale, Assisi, haben ergeben, daß eine Familie Villamena in Assisi ansässig war. 1493 wird ein Bernhardinus de Villamena als "Consigliere" erwähnt, und ein Rufino Villamena war von 1603 bis 1631 als Notar in Assisi tätig³⁾. Ferner findet sich unter den "Stemme delle principali famiglie di Assisi" ein Wappen der Villamena, das über grünem Sechserberg eine goldene Lilie im blauen Feld und über dem Helm-

-
- 1) G. Baglione, *Le vite de pittori*, S. 276:
 "Francesco Villamena le storie della Colonna Trajana, dalli disegni di Giulio Romano, e di Girolamo Muziano primieramente poste in rame e poi dal tempo malconcio, e per l'uso quasi affatto logore, egli con gran fatica rassetto, e ripuli, e con molta sua lode (come ora si vede) mandò alle stampe, e dielle alla luce, le quali numerose carte formano nobilissimo volume."
- 2) Schede Vesme, *L'Arte in Piemonte*, 1095/96
- 3) "Bernhardinus de Villamena è tra i Consiglieri di Assisi il 10. Febbraio 1493" (Arch. Comunale, H 25)
 "Rufino Villamena fu notario in Assisi dal 1603 al 1631. Ebbe in moglie D. Dovalice, figlia di Francesco Benigni" (Rogito Notarile di Ser. Marcantonio Boodio, 1588, c.209 v.)

zeichen eine weitere Lilie zeigt¹⁾.

Diese Angaben reichen nicht aus, um eine verwandtschaftliche Beziehung zu Francesco Villamena herzustellen, aber wenn man berücksichtigt, daß der Name in Italien äußerst selten auftritt, kann man diese zumindest nicht völlig ausschließen. Daran, daß es sich bei Assisi um Villamenas Geburtsstadt handelt, kann es keinen Zweifel geben, denn auf einigen seiner Stiche hat er seinem Namen noch ein "Assisias" hinzugefügt.

Wenn wir auch nicht mehr nachprüfen können, wann Villamena Assisi verlassen hat, so läßt sich doch anhand der datierten Blätter feststellen, daß er sich ab Mitte der achtziger Jahre in Rom aufgehalten hat. Heinecken äußert allerdings die Vermutung, daß Villamena schon 1582 die Platte von Marcanton mit der Darstellung der "Galathea" nach Raffael überarbeitet habe, aber er ist bei diesem unsignierten Blatt über eine recht vage Attribution nicht hinausgekommen²⁾. Läßt man in diesem Zusammenhang die bereits von Hind erwähnten Stiche der Trajanssäule von 1576 außer acht, so wäre das am frühesten datierte Blatt Villamenas Coreggios "Il Giorno" aus dem Jahr 1586, das Villamena nach dem Originalstich von Agostino Carracci aus demselben Jahr gestochen hat. Die Anmerkung

1) Das Archiv von S. Rufino besitzt verschiedene Sammelbände mit den Wappen der Familien von Assisi. Die erste Ausgabe ist aus dem 18. Jh., die zweite von 1864. Das Wappen der Villamena ist in beiden Ausgaben abgebildet und beschrieben:
"Villamena porta in campo azzuro un giglio d'oro sopra sei monti verdi con giglio pure d'oro sopra il cimiero."

2) K.H. v. Heinecken, Nachrichten v. Künstlern u. Kunst-sachen, Bd. II, S. 482: "Galathea auf dem Meere im Triumphe. Ihr Wagen wird von Delphinen gezogen und von Meergöttern begleitet Ein Blatt, 15 Zoll hoch und 10 Zoll 6 Linien breit ist von Marcanton gestochen worden und unten zur Rechten mit seinem Täfelchen bezeichnet Man hat auch Abdrücke wo das Täfelchen ausgelöscht ist, solches schreibt man dem Villamena zu, als von ihm die Platte retouchiert worden. Sie sind alsdann gemeiniglich bezeichnet: Paul gratiam formis, Romae 1582"
 In der übrigen Literatur wird die "Galathea" im Zusammenhang mit Villamena nicht erwähnt.

Hinds, daß es sich dabei um eine gemeinsame Arbeit von Villamena und Agostino Carracci handelt, trifft nicht zu, da sich Agostino Carracci zu diesem Zeitpunkt nicht in Rom, sondern in Padua aufgehalten hat, dort, wo sich auch Coreggios Gemälde befand¹⁾.

Die erste urkundliche Erwähnung Villamenas dürfte eine Eintragung der römischen Academia S. Luca sein, die ihn seit 1604 in ihren Büchern führte. Bedauerlicherweise sind die Unterlagen der Academia, die sich auf die Zeit von 1630 beziehen, zum großen Teil nicht mehr vorhanden, so daß Nachforschungen in dieser Richtung keinen weiteren Aufschluß brachten²⁾.

Aus den Pfarrbüchern von S. Lorenzo in Lucina und S.M. del Popolo geht noch hervor, daß Villamena am 9.6.1614 eine Römerin mit dem Namen Caterina heiratete und der Marchese Vincenzo Giustiniani und Cassiano dal Pozzo Patenstelle bei seinen Kindern vertraten. Das Todesjahr wird allgemein mit 1626 angegeben - Villamena starb aber nach der kirchlichen Eintragung schon am 7. Juli 1624³⁾. Geht man von der großen Wahrscheinlichkeit aus, daß sein Geburtsjahr um 1555 liegt, erreichte Villamena ein Alter von annähernd siebenzig Jahren.

Obgleich Villamena zunächst als Zeichner und Kupferstecher, später auch als Maler Erwähnung findet, gibt es weder urkundlich noch in der Literatur einen Hinweis auf seine Tätigkeit als Verleger. Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß der Kupferstecher Villamena auch sein eigener Drucker und Verleger war. Auf vielen seiner zahlreichen Blätter erscheint er nicht nur als Erfinder oder

1) Auch Mariette hält das Blatt für eine selbständige Arbeit Villamenas (Abecedario, S. 78): "La Se. Vierge accompagnée de St. Jérôme et de Se. Magdelaine qui adore l'enfant Jesus. Cette composition, qui est de l'invention d'Antoine Corregge, est gravée en 1586 par Villamène, d'après l'estampe originale gravée, dans cette même année 1586, par le célèbre Aug. Carrache."

2) mündliche Mitteilung

3) Thieme-Becker, Bd. 34, S. 365

Stecher, sondern auch als Drucker (Romae apud Franciscus Villamenam Inventorem et Sculptorem). Da das Verlagsrecht im 16./17. Jahrhundert schon ziemlich weit ausgebildet war und die Kurie und der Senat Druckprivilegien ausgaben, tragen auch die meisten Stiche Villamenas den Vermerk "Cum privilegio (S. Pontificis)" oder "Superiorum permisso (licentia)"¹⁾.

Obwohl sich Ende des 16. Jahrhunderts eine bestimmte, die Beurteilung eines Blattes erleichternde Form der Beschriftung herauskristallisierte, die den Erfinder (Künstler) vom Stecher und vom Herausgeber (Verleger) unterschied, gibt sie bei Villamena nur in seltenen Fällen nähere Aufschlüsse. Die Ursache dafür ist die Tatsache, daß Villamena nicht einheitlich beschriftet hat und seine Signatur mehr als zwanzig (!) verschiedene Variationen aufweist. Es ist daher weder möglich, den Zeitpunkt festzustellen, an dem er seine Verlegertätigkeit begonnen hat, noch in welcher Werkstatt oder für wen er früher arbeitete. Da die Darstellungen aus dem Leben des Hl. Franziskus 1594 noch bei Andrea de Puttis erschienen sind, könnte man eventuell daraus schließen, daß er um diese Zeit noch keinen eigenen Verlag besaß.

Anders als im Fall Lafreri können wir auch nicht mehr genau feststellen, in wessen Hände der Verlag Villamena nach seinem Tode überging. Die noch von ihm gestochene Serie "La Sacra Genesi" nach Raffael erschien 1626, zwei Jahre nach seinem Tod, mit der Aufschrift "In Roma apresso gl'Heredi del d. Villamena". Einen direkten Hinweis darauf, wer den Verlag geerbt hat, gibt es nicht. Vermutlich ist er bis zur endgültigen Auflösung im Besitz der Familie Villamena geblieben. Sehr wahrscheinlich hat er nicht mehr lange bestanden, denn viele Blätter Villamenas

1) Das dem heutigen Copyright ähnelnde Privileg wurde seit Mitte des 15. Jahrhunderts als Rechtsmittel gegen unerlaubten Nachdruck erstmals von Buchdruckern und Verlegern benutzt.

sind später mit veränderter Adresse vorwiegend von de Rossi (de Rubeis) herausgegeben worden. Der Verlag de Rossi aus Mailand war seit 1619 in Rom tätig und hatte sich zur größten Druckerei der Stadt entwickelt. De Rossi nahm alles auf, was an Kupferplatten käuflich zu erwerben war. Der letzte der Familie de Rossi verkaufte 1783 den ganzen Bestand seines Geschäftes an Klemens XII., welcher den Grundstock für die Tätigkeit der Calcografia camerale bildete¹⁾. Es ist anzunehmen, daß auch der Rest der Platten Villamenas, der sich noch heute in der Calcografia befindet, auf diese Weise den Besitzer wechselte²⁾.

So wenig wir über Villamenas verlegerische Tätigkeit wissen, so vage sind auch die Nachrichten über seinen Schüler- und Freundeskreis. Baglione hat Luca Ciamberlano³⁾ als seinen Schüler erwähnt, und aus der Inschrift der "Stigmatisation des Hl. Franziskus" nach Barocci geht hervor, daß Ciamberlano das Blatt 1597 unter Anleitung Villamenas gestochen hat⁴⁾.

1) 1870 wurde sie als "Calcografia camerale" dem Staat unterstellt, und 15.000 Platten wurden inventarisiert. (Chr. Huelsen, Das Speculum Romanum Magnificentiae des Anton Lafreri, S. 121 ff)

2) Die Calcografia besitzt insgesamt 55 Kupferplatten von Villamena: "Le Virtù Teologali, le Virtù Cardinali e le nove Muse" (16 Platten), "Varii costumi, epoca dell'autore" (7 Platten) - Gemeint sind die Bettler- u. Ausruferserie u. das Bildnis G. Grossos; "Vestigis delle antichità di Pozzuoli" (24 Platten), "Pianta di Roma antica"/DuPérac (8 Platten)

3) G. Baglione, Le vite de pittori, S. 276
Der aus Urbino stammende Luca Ciamberlano war von 1599-1641 vorwiegend in Rom tätig. Ursprünglich Jurist, nannte er sich selbst auf einem Blatt "Juris utriusque Doctor".

4) Stichunterschrift:
"Illustriss. Ac. Reverendiss. D. D. Paullo. Sanvitalio Episcopo. Spoletino Tabellam hac, quam olim Federicus Barotius Urbinas invenit, coloribusq. expressit Franciscus Villamena nuper a se sculptam denno scalpendam curavit simlq. vera animi propensione Domino

In der Literatur ist des öfteren bei der Beurteilung der Technik Villamenas darauf hingewiesen worden, daß er teilweise im "Geschmack" Mellans ohne Kreuzschraffur mit allmählich anschwellenden Linien gearbeitet habe¹⁾. Claude Mellan kam 1624 nach Rom, und es wird vermutet, daß er noch vor dem im Juli erfolgten Tod Villamenas zu diesem in Verbindung trat. Mariette berichtet darüber: "J'ay toujours ouy dire à mon grand père que Mellan avoit travaillé chez Villamène, et que ce qu'il avoit apporté en France de plus belles estampes venoit de ce graveur, qui, comme l'on scait, étoit grand curieux"²⁾.

Forts. Anm. 4)

suo iure D. D. Rome Cum Privilegio Summi Pontificis ato. Superiorum Permissu Anno MDXCVII Luca Clamberlano fe". Es handelt sich dabei um eine Kopie nach einem bereits von Villamena gestochenen Blatt.

- 1) A. Hind, A History of Engraving & Etching, S. 133: ".... his (Villamenas) treatment of the swelling line is such as may have been a force of real inspiration to Claude Mellan."
- 2) Mariette, Abecedario, S. 81-82
In diesem Zusammenhang Hinweis Mariettes auf einen Stich der Hl. Cäcilie, bezeichnet:
"de Flavia Villamena sculp. et DD. Romai sup. perm."
Gewidmet Giuseppe Mancinelli.

"J'ai vu chez M. Gravelle, dans un des volumes où il a rassemblé toutes les estampes qui ont des marques de graveurs, une estampe singulière, non pas pour son exécution, car elle est fort mauvaise, mais à cause du nom qu'elle porte. C'est une St. Cecile qui touche de l'orgue et qui est accompagnée d'un enfant tenant un violon et un archet, elle est en hauteur et de la grandeur d'un petit in folio. C'est sans doute le coup d'essai de la personne qui l'a gravée au burin, et sans doute aussi qu'elle en est demeurée là, car on ne voit plus rien d'elle. Dans cette pièce on remarque quelqu'un qui ne sait pas encor manier le burin, mais qui paroît cependant avoir été conduit par un habile homme, et cet habile homme je crois que ce seroit Mellan, qui, étant arrivé à Rome, s'y étoit mis sous la conduite de Villamène, et qui, s'étant affectonné à la famille de ce celebre graveur, se sera fait un plaisir de conduire la main d'une de ses filles qui paroïssoit avoir quelques dispositions à devenir graveur, mais qui en aura été détournée par d'autres occupations."

Villamena war nicht nur Stecher, Verleger und Kunstsammler, er betätigte sich auch als Kunsthändler, wie aus einem Schreiben des Abate Scaglia di Verrua an den Herzog von Savoyen vom 17. Dezember 1618 hervorgeht: "Il Crotti mi scrisse per parte di Villamena A. Ser. ma. di dover procurare il libro di versi manoscritti et tre teste di marmor antiche, in conformità di che già feci diligenza per non lasciarpenetrare"¹⁾. Vielleicht lassen sich durch diese Beschäftigung die engen Beziehungen zu den Kunstliebhabern und Sammlern Giustiniani und dal Pozzo erklären, die schon als Paten für seine Kinder Erwähnung fanden. Dem ebenfalls bedeutenden Kunstsammler Ciriaco Mattei widmete Villamena eines seiner Hauptblätter - "Die Faustkämpfer" -, das die Ermordung des bei Mattei angestellten Bildhauers Brutto Buono zum Thema hat. Im Hintergrund stellt er den Garten der Villa Matei dar, der, ähnlich dem der Villa Medici, wegen der großen Zahl seiner antiken Statuen, Büsten und Brunnen in erster Linie ein Gartenmuseum war.

Schließlich bestanden noch freundschaftliche Beziehungen zu dem Kardinal Pietro Aldobrandini, der nicht nur als Förderer der Künste und Wissenschaften auftrat, sondern auch selbst Kunstgegenstände sammelte. Caterina Villamena entsprach dem letzten Wunsch ihres Mannes, als sie die zwei Jahre nach dem Tode des Künstlers publizierte Stichfolge nach Raffaels "Bibel" dem Kardinal dedizierte²⁾.

1) Schede Vesme, L'Arte in Piemonte, 1096

2) Widmungsblatt der Folge

Künstlerische Bewertung in der Literatur

Nur der in den nachfolgenden Jahrhunderten immer mehr aufkommenden Sammlertätigkeit ist es zu danken, daß Villamena bei der Kunstkritik Beachtung fand. Die spärlichen Notizen und Nachrichten über ihn sind zumeist in instruktiv gedachten Handbüchern überliefert und lassen nicht immer Wertschätzung erkennen. Zuweilen wird ihm fehlerhafte Zeichnung, Manieriertheit seiner Umrisse und eine so sparsame Linienführung des Grabstichels vorgeworfen, daß seine Arbeiten oft unvollständig erscheinen.

Vorbehaltlose Bewunderung zollte ihm Mariette, dessen Sammlung von Villamena-Stichen allgemein mit 360 angegeben wird. Im Zusammenhang mit Mellan schreibt er über ihn: "C'étoit le graveur le plus accrédité qu'il y eut pour lors en Italie. Une longue expérience lui avoit fait acquérir une grande connaissance de son art, et personne ne pouvoit mieus que lui (Mellan) en donner des leçons"¹⁾.

Anerkennung und Lob findet er auch bei Gandellini, der erstmals etwas ausführlicher auf ihn eingeht: "Villamena, Francesco, di Assisi nell'Umbria, fu bravo disegnatore ed intagliatore a bulino, ed anche inventore Fu applaudito per la pulitezza e proprietà del suo lavoro condotto con una grande uguaglianza di taglio, per la correzione del disegno, particolarmente delle teste, delle mani, e dei piedi, e per il tocco ottimo dei suoi paesi. Molto fu commendato nelle sue architetture, e prospettive. Era di mano risoluta, facile, e franca. Viene accagionato d'esser soverchio ammanierato ne'suoi contorni"²⁾.

¹⁾ P.J. Mariette, Abecedario, S. 325

²⁾ Gori - Gandellini, Notizie Istoriche Degli Itagliatori, S. 306-307

FÜßli ist der Meinung, daß die schöne Führung seines Grabstichels hervorzuheben sei, wenn ihm auch Fehler in der Zeichnung unterlaufen wären. Nur wünschte er sich "seine Umrisse weniger maniert"¹⁾.

Huber spricht dagegen von dem großen Zeichner Villamena, der auch als Kupferstecher wegen der "schönen und freien Behandlung seines Grabstichels" zu den ersten Künstlern zu zählen ist: "Man findet in seinen Stücken schöne und sichere Führung seines Instrumentes, seine Umrisse könnten etwas weniger Manier haben. In seinen Stücken findet man auch den nämlichen Fehler, der damals allgemein war, die breiten und zerstreuten Lichtmassen, so daß zuweilen ein Blatt nicht beendet zu sein scheint. Allein bei den übrigen Verdiensten dieses braven Künstlers werden diese Fehler weniger bemerkt"²⁾.

In dem Prospekt für seinen "Entwurf zu einer auserlesenen Kupferstichsammlung" führt Longhi auch Villamena auf und würdigt seine Verdienste in einer Zeit, in der die Kupferstecherei in Italien fast ganz vernachlässigt wurde. Ihn mit Agostino Carracci vergleichend, vertritt er die Auffassung, daß er Carracci nicht in allen Stichen gleichkam, ihn aber dennoch in verschiedenen seiner Arbeiten übertroffen habe. "Wie die Stiche der Carracci, sind die seinigsten die besten Muster zur Übung mit dem Grabstichel für junge Schüler zum Nachstechen, jene der leichten und kühnen Bewegungen der Behandlung, diese der Gleichheit, Sauberkeit und überdachten Anlage der Schnitte wegen"³⁾.

Diese zum Teil widersprüchlichen Ansichten und Beurteilungen werden von späteren Autoren im allgemeinen kaum variiert übernommen. Trotz der Anerkennung seiner künstlerischen

1) J.C. FÜßli, Raisonierendes Verzeichnis d. vornehmsten Kupferstecher, S. 224-225

2) Huber u. Rost, Handbuch für Kunstliebhaber, Bd. III

3) J. Longhi, Die Kupferstecherei, Bd. I, S. 96-97

schen und stecherischen Qualitäten wird die Manieriertheit seines Figurentypus', die inkorrekte Zeichnung und die mangelhafte Verteilung der Lichtmassen getadelt. Dabei muß berücksichtigt werden, daß den hier zitierten Äußerungen der Begriff des Manierismus zugrunde liegt, der schon von Agucchi und Bellorials Verfall und Dekadenz in der Kunst formuliert wurde, eine Einstellung, an der sich bis zum 20. Jahrhundert nichts Wesentliches ändern sollte. Die Kunst des Manierismus fand erst wieder größeres Interesse, als mit den anaturalistischen Strömungen der modernen Kunst das Prinzip der Naturnachahmung zurücktrat und Riegl und Dvořák die Wende gegenüber der traditionellen Beurteilung des Manierismus als Verfallserscheinung einleiteten. Geht man also von dem Manierismus als eigenwertiger und eingengesetzlicher Kunstrichtung aus, so verliert die Beurteilung Villamenas im abschätzigen Sinn in diesem Punkt an Bedeutung.

Anders verhält es sich mit der Kritik an der Zeichenkunst Villamenas. Einige seiner frühen Blätter lassen zwar fehlerhafte Zeichnung erkennen, aber eine pauschale Verurteilung seines Könnens ist hauptsächlich auf das Fehlen einer stilistischen Analyse des Werkes zurückzuführen.

Die Kritik an der Verteilung der Licht- und Schattenmassen, die auch Kristeller zu dem Urteil veranlaßt hat, daß Villamenas Stiche häufig einen "leeren und kalten" Eindruck machen¹⁾, beruht kaum auf technischem Unvermögen, sondern ist eher als bewußt eingesetztes künstlerisches Mittel zu verstehen. Bartsch ist näher auf die von dem Niederländer Cornelis Cort entwickelte Stichgattung der "freien Manier" eingegangen, die er auch die "veredelte, leichte" nennt und die sich durch ihre neue, breite Stechart wesentlich von der Norm der bisher üblichen minutiösen und detaillierten Technik unterscheidet.²⁾

1) P. Kristeller, Kupferstich und Holschnitt, S. 283

2) A. Bartsch, Anleitung zur Stichkunde, S. 357

Einen Ansatz zu einer gründlichen Untersuchung gibt Benvenuto Disertori in seinem Aufsatz "I Caracci e i Caracceschi"¹⁾. Neben den stecherischen Qualitäten geht er auf die eigenen Bilderfindungen Villamenas ein, bei denen er ein ausgeprägtes Gefühl für das "grottesco quotidiano" gezeigt habe, dem er leider viel zu selten Ausdruck verlieh. Obgleich er auch die "Faustkämpfer" erwähnt - eine der interessantesten Bildschöpfungen Villamenas -, sieht er in der Folge der sieben ganzfigurigen Porträtdarstellungen das Meisterwerk des Künstlers²⁾.

Wenn er auch in seinen weiteren Ausführungen die künstlerische Bedeutung Villamenas überschätzt, indem er ihn in dieser an die Karikatur grenzenden realistischen Gattung für beispiellos für das 17. Jahrhundert hält, hat er doch die Originalität seiner Erfindungen erkannt, deren volkstümlicher Charakter im damaligen Rom selten zu finden ist.

1) B. Disertori, I Caracci e i Caracceschi. In: Emporium. 1923, Nr. 347, S.259 ff

2) ebda., S.269: "Ma il capolavoro del Villamena è del Villamena è nella serie dei sette ritratti in piedi conservata alla R. Calcografia: il mendico volontario Gian Leonardo Gerusi, Fra Filippo de'Ribaldi Minore Terziaro, Giovanni Grosso soldato della Guardia Svizzera e cicerone degli Ultramontani, il Calista cieco, Gemignan caldarostaro, l'Emerito contadino, il Soldatin da Pesaro. Qui il senso del burlesco (quando c'è) sconfina nella grande arte monumentale. Quelle figure di infelici e di penitenti, di cui una luce cruda illumina e rivela tristezza, campite enormi su lo sfondo di cieli lividi e minacciosi, non sono tali da essere dimenticate. I corpi, modellati con vasta sintesi, i volti, evocati con intima forza di realismo e con esattezza statuaria, confessano il segreto della loro umanità. Viene di pensare per analogia a taluna caricatura fra le più belle di Onorato Daumier, forse anche a qualche fosco ritratto di Ignacio Zuloaga."

Themenbereich

Eigene Bilderfindungen

Die Faustkämpfer

Wie schon erwähnt, weicht Villamena bei seinen eigenen Bilderfindungen von der ikonographischen Tradition seiner Zeit ab. Die darin zum Ausdruck kommende künstlerische Originalität macht den Reiz seines Werkes aus, da bei reinen Reproduktionen oft das künstlerische Element durch das artistische verdrängt wurde.

Ein Überzeugendes Beispiel dafür ist das Blatt mit den sog. "Faustkämpfern", das nach der beigegebenen Legende die Ermordung des Bildhauers Brutto Buono zum Thema hat, der im Dienst des römischen Protonotars Ciriaco Mattei stand. Buono starb bei einer tätlichen Auseinandersetzung zwischen Anhängern der italienischen und der spanischen Partei, wobei er der letzteren angehörte¹⁾.

Der Stich hält die Szene des Kampfes fest, in der Buono niedergeworfen am Boden liegt und einen letzten, mühsamen Versuch unternimmt, sich noch einmal zu erheben. Sein Gegner, in zerlumpter Kleidung und mit halbentblößter Brust, steht in hochaufgerichteter, kämpferischer Pose da - sein entschlossenes Handeln artikuliert sich in dem breiten Standmotiv, der geballten, vorgestreckten Linken und der zum vernichtenden Schlag ausholenden, steinbewehrten rechten Faust. Während hinter ihm eine Gruppe von Männern und Knaben untätig das Geschehen beobachtet, steht zu seiner Linken ein Mann in vornehmer Gewandung, der sein Antlitz durch den hochgerafften Umhang und den tief in die Stirn gezogenen Hut fast völlig verbirgt. Der Hund in seiner Begleitung, der den Attakkierten wütend anbellt, springt über einen Stein mit der Inschrift: "F. VILLAMENA INVENTOR".

1) Die spanische Partei stand auf Seiten der Katholischen Liga, die italienische unterstützte Heinrich IV. von Frankreich, der von den Ligisten bekämpft wurde.

Das unbeteiligte Verharren der Zuschauer links kontrastiert mit der Bewegtheit der steineschleudernden Angreifer im rechten Bildfeld, die offenbar der Partei Buonos angehören und von denen sich einige bereits abgewendet haben und den Kampfplatz fluchtartig verlassen. Auf der Tragstange des umgestürzten Korbes neben Buono erscheint das verschlungene Monogramm Villamenas.

Im Hintergrund die auf der Höhe des Monte Celio gelegene, 1582 errichtete Villa Mattei, umgeben von üppigen Gartenanlagen und der sie einschließenden Mauer. Rechts die Silhouetten von S. Giovanni in Laterano mit der Taufkirche S. Giovanni in Fonte.

Legende im Bildunterrand:

All' Ill.mo Sig.r Pron mio Col.mo Il Sig.r Ciriaco Mattei

Da che conobbi V. S. Ill.ma, hebbi desiderio di mostrarle l'animo, c'ho havuto di servirla, ne mai mi s'è presentata occasione alcuna. Hora, hauendo conosciuto con quanta amorenolezza a habbia havuto protettione di Bruttobuono, poi che nonsolo mentre visse, si ricovrò in casa sua, come à fortezza, ma da lei benegnamente fu sostentato et fin fattali formare una statua nel suo giardino ho voluto per scoprirle quello mio affetto formare la presente Baruffa di lui, nella quale per la difesa di Spagna egli morì d'una per cossa ch'ancor ch'sia bassissimo sorgetto da comparire alla presenza di lei, m'assicuro non di meno che no sdegnara gradirlo come cosa, d'un suo ser.re, offerandomi a maggior cosa, quando da Dio mi si conceda Bacio a V. S. Ill.ma, humilmente le mani, et le prego ogni vero contento D. V. S. Ill.ma, Ser.re aff.mo et Devot.o 1)

Francesco Villamena 1601

Superiorum licentia

Cum Privilegio

1) Der letzte Abschnitt der Widmung ist unvollendet, der Text bricht mitten im Satz ab.

Dieses als "Faustkämpfer", "Li Sfrenati" oder "Les Gourmeurs" bezeichnete Blatt wurde in der Folgezeit in großer Auflage gedruckt und häufig nachgestochen. Nagler brachte es erstmals mit dem Gemälde der Sammlung Lucien Bonaparte in Verbindung, das mit dem Stich bis auf geringe Abweichungen identisch ist¹⁾. Eine veränderte Replik, dem Stich sehr ähnlich, tauchte 1935 im Pariser Kunsthandel auf und wurde von A.L. Meyer publiziert²⁾. Mayer berichtet ferner von einer unbedeutenden, Le Nain zugeschriebenen Kopie in der Gallery Duits, London, "con un fondo più semplice". Eine weitere, sehr schwache Kopie, wahrscheinlich von Matteo de Pitocchi, gehört zu den Beständen des Museo Correr in Venedig. Ein fünftes Exemplar, über das nichts Näheres bekannt ist, soll sich in einer italienischen Privatsammlung befunden haben³⁾. Das Gemälde der Galleria L. Bonaparte ist möglicherweise in den Besitz des Grafen Czernin übergegangen⁴⁾. Es wurde 1844 im Inventar der Sammlung als Werk des Annibale Carracci aufgeführt, bis Frimmel es auf Anregung Rudolf Dubs' - unabhängig von Nagler - mit dem Blatt Villamenas in Beziehung brachte⁵⁾. In dem von Karl Wilczek 1936 bearbeiteten

1) G.K. Nagler, Neues Allgemeines Künstlerlexikon, Bd.XII, S. 260

2) A.L. Mayer, Una pittura del Villamena. In: L'Arte, Mai 1935, S. 217-218

3) ebda. S. 218

4) 1834 wurde die Kunstsammlung L. Bonapartes (1775-1840) in Paris versteigert.
(Vgl. Charles Blanc "Le tresor de la Curiosité II, 1857, und L. Soullie "Les vents de Tableaux", 1896)

5) Th. Frimmel, Gemäldekunde, S. 70:
Von einem vollständigen Verzeichnis des gräflich Czerninschen Bilderbesitzes wurde abgesehen, und ich stellte im Doppelheft II/III der "Gemäldekunde" nur Mitteilungen über einzelne Blätter in Aussicht. Als erste Mitteilung wird eine Studie gewählt, die sich mit dem Gemälde Nr. 143 befaßt, das in den gedruckten Katalogen

ten neuen Katalog der Czerninschen Sammlungen erscheint das heute in Salzburg verwahrte Bild als Werk des Francesco Villamena¹⁾.

Forts. Anm. 5)

als Annibale Carracci verzeichnet steht. Es stellt eine Rauferei dar, bei der ein Streiter schon schwer getroffen auf den Boden hingestürzt ist. Sein Angreifer holt mit einem Stein zu einem neuen Wurf aus. Ein vornehmer Herr, begleitet von einem Hund, scheint sich vom Schauplatz zu entfernen, während andere sich anschicken, die Schlägerei mitzumachen. Im Mittelgrund Zuseher. Ferne Landschaft mit Gebäuden. Die Anregung zum Studium dieses fesselnden, künstlerisch bedeutenden Gemäldes von bewegter Komposition wurde mir durch Herrn Prof. der Techn. Hochschule zu Brunn Dr. Rudolf Dub gegeben, der mir die Photographie des alten Stiches nach derselben Komposition sandte und mich zur Vergleichung des Stiches mit dem Gemälde der Czernin-Galerie aufforderte. Der Stich ist von dem bedeutenden italienischen Stecher Francesco Villamena, den die Schriften über Kupferstich mehr beachtet haben, als es die Literatur über Gemälde ahnen läßt. Villamena fehlt einfach in den neuen Handbüchern für Geschichte der Malerei. Man kannte bis vor kurzem kein erhaltenes Gemälde von seiner Hand. Das Bild Nr. 143 bei Czernin, das, wie ich vorausnehme, kein Carracci, sondern ein beglaubigtes Werk des Francesco Villamena ist, hat allerlei Benennungsvermutungen bei manchen Galeriebesuchern ausgelöst, die alle neben der Benennung Villamena vorbeizielen. Nur darüber war man sich klar, daß Annibale Carracci nicht der zutreffende Name für das Bild ist. Die Vergleichung: Stich mit Bild ergab eine volle Übereinstimmung, wenn man Kleinigkeiten ausnimmt, wie die abweichende Form der Kopfbedeckung, welche der Herr trägt und tief ins Gesicht geschoben hat, vielleicht um unerkannt zu bleiben. Im Gemälde ist der Hut auffallend und fast zylinderförmig hoch, im Stich viel niedriger und kegelförmig.

1) K. Wilczek, Katalog d. Czerninschen Gemäldegalerien, S. 96

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, die Zuschreibung des Gemäldes an Villamena kritisch zu untersuchen. Da sie aber ausschließlich auf Grund der Identifizierung mit dem Stich von 1601 erfolgt ist¹⁾, muß sie sehr bezweifelt werden. In der Literatur vor Nagler gibt es keinerlei Hinweise auf eine Tätigkeit Villamenas als Maler, noch hat sich ein anderes Gemälde gefunden, das diese Vermutung rechtfertigen würde²⁾.

Aufschlußreicher als das Problem der Zuschreibung ist für uns die Frage nach den Ursachen für die große Popularität der "Faustkämpfer", die durch die weite Verbreitung dokumentiert wird. Sie ist im wesentlichen dadurch zu erklären, daß es sich bei dieser Darstellung um eine Satire auf die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen der

- 1) Th. Frimmel, Gemäldakunde, S. 70:
"Leicht könnte, wie in anderen Fällen großer Übereinstimmung von Gemälden und Stich, der Verdacht entstehen, das Gemälde sei nach dem Stich hergestellt. Dieser Verdacht entschwindet aber bald, wenn man die einheitliche freie Pinselführung und auch die Abmessungen beachtet, die am Gemälde (dort Breite 110 cm, Höhe 95,7 cm) bedeutend größer sind als am Stich (Breite 49,9 cm, Höhe 37,7 cm). Das Gemälde war jedenfalls zuerst da, und dann erst kam der Stich."
- 2) W.R. Juynbol, Het komische Genre, S. 139-140:
Voorts vermeldt deze auteur (Nagler), dat hem een door Villamena geschilderd werk van dezelfde compositie bekend is in de collectie van Lucien Bonaparte te Rome. De overlevering bestaat inderdaad, dat Villamena in zijn jeugd ook geschilderd heeft, wij gelooven echter, dat het schilderij, door Nagler vermeld, slechts een anonieme geschilderde copie is naar de gravure. Het geval is o.i. identiek met de situatie van Callot als schilder, wij weten dat er talrijke schilderijen met composities ons uit prenten van Callot bekend bestaan, eigenhandige schilderijen van Callot hebben wij nooit onder oogen gehad (Een analoog geval doet zich bij Abraham Bosse voor).

Katholischen Liga und Heinrich IV. von Frankreich handelt. Während in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert ohne nähere Erläuterung darauf hingewiesen wird, hat Champfleury in seiner "Histoire de la caricature" überzeugend ausgeführt, daß dieses Blatt wegen der vorhandenen Ähnlichkeit mit den beteiligten Personen als Anspielung auf den Kampf Heinrichs von Navarra mit seinen ärgsten Widersachern, zu denen Philipp II., Sixtus V. und der Herzog v. Mayenne¹⁾ gehörten, gedacht war und als solche auch verstanden wurde. Weitaus am ähnlichsten sei die zentrale Figur der Komposition Heinrich IV., dessen resolute und unerschrockene Haltung trotz härtester Bedrängnis keinen Zweifel daran aufkommen läßt, daß er in diesem Kampf triumphieren wird²⁾.

Politische Satiren und Karikaturen auf Heinrich IV. und die Katholische Liga waren zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches. Aktueller Anlaß dafür war der Konflikt zwischen Heinrich und der Liga, der sich zusehends verschärfte, als er nach der Ermordung des letzten Valois König von Frankreich wurde. Der durch Mayenne, dem Führer der Legisten, betriebenen neuen Königswahl konnte Heinrich nur dadurch vorbeugen, daß er erneut zum Katholizismus übertrat und damit die rebellischen Städte und Provinzen auf seine Seite brachte. Als ihm der Papst schließlich noch die anfangs verweigerte Absolution erteilte, wandte sich die Mehrheit der öffentlichen Meinung dem erfolgreichen Heinrich zu, nicht zuletzt beeinflusst durch zahlreiche Karikaturen und beißende Pamphlete, in denen nunmehr die Ligisten verspottet

1) Karl v. Guise, Marquis und späterer Herzog v. Mayenne, übernahm nach dem Tode seines Bruders Heinrich v. Guise die Führung der Liga, nannte sich Generalleutnant des Königreiches und strebte nach dem Tode des Kardinals v. Bourbon (1590) selbst nach der Krone von Frankreich. Er unterlag aber Heinrich v. Navarra bei der Schlacht von Arques und Ivry, unterwarf sich 1596 und mußte sich mit dem Posten eines Gouverneurs der Isles de France begnügen.

2) F. Champfleury, Histoire de la caricature, S. 147-150

Der erste Hinweis auf den satirischen Charakter der "Faustkämpfer" stammt von Nagler. Champfleury beruft sich auf die Legende und gibt keine Quelle an, die auch nicht ermittelt werden konnte. Für die Richtigkeit der

wurden. Große Beachtung fand eine 1594 in Frankreich erschienene dreiteilige, anonyme Karikatur mit dem Titel "Naissance de la Ligue", "Effets de la Ligue" und "Declin de la Ligue"¹⁾. Die Liga, hier als dreiköpfiges Ungeheuer dargestellt, das mit dem Mantel der Religion bedeckt ist und seine Krallen auf Zepter und Krone hält, wird von Heinrich in Gestalt eines Löwen entlarvt und endgültig besiegt.

Vergleicht man diese engagierten, aber sich durch die symbolische, im Altertum wurzelnde Anwendung von Tiergestalten nicht von herkömmlichen Karikaturen unterscheidenden Darstellungen mit den "Faustkämpfern" des Italieners Villamena, so fällt die höchst ungewöhnliche Umwandlung einer politischen Konfrontation, an der nicht nur der französische und spanische König, sondern auch das Oberhaupt der katholischen Kirche beteiligt ist, in eine excessiv-drastische Schlägerei auf, die mit Fäusten und Steinen ausgetragen wird. Dabei läßt die Darstellung kaum Karikierungen erkennen, die Personen sind weder überzeichnet noch plebejiziert, sondern so realistisch wiedergegeben, daß man die Idee, die Lösung eines Konflikts auf höchster Ebene in so handgreiflicher Weise herbeizuführen, als satirischer als die Ausführung bezeichnen muß. Champfleury sieht in Villamena einen Künstler, der wie kaum ein anderer vor ihm die vor Vernichtung der Liga äußerst kritische Lage Heinrichs richtig dargestellt hätte und zitiert zur Veranschaulichung einen die persönliche Situation des Königs charakterisierenden Brief, den dieser von der Belagerung La Fères an Maximilian de Béthune schrieb: "Je n'ai pas quasi un cheval sur lequel je puisse combattre, ni un harnois complet que je puisse endosser. Mes chemises sont toutes déchirées, mes poupoints troués aux coudes, ma marite est souvent renversée et depuis deux jours je dine et soupe chez les uns et les autres." -

Forts. Anm. 2)

Behauptung spricht die augenscheinliche Ähnlichkeit des Hauptakteurs mit zeitgenössischen Porträts Heinrichs IV. und die zahlreichen Kopien, die teilweise nur die Hauptpersonen wiedergeben.

1) F. Champfleury, *Histoires de la caricature*, S. 147, 152.

Die materielle Not und die schweren Prüfungen, die seinen Aufstieg begleiteten, trugen mit dazu bei, daß Heinrich v. Navarra schon früh die Liebe und Zuneigung der Franzosen gewann. Der Mehrheit des Volkes fiel es nicht schwer, sich mit einem Mann zu identifizieren, der die Mühsale des Lebens selbst erfahren hat und von dem es hoffen durfte, daß er als König von Frankreich Verständnis für ihre eigenen Bedürfnisse haben wird¹⁾.

Heinrich erfüllte die in ihn gesetzten Erwartungen, indem er soziale Reformen durchführte, das Land befriedete und dem Volk die Glaubensfreiheit zusicherte. Unter dem Einfluß Montaignes stehend, der Macht nur im Bündnis mit Güte für legitim ansah und gleichzeitig nichts für so volkstümlich wie "Gutsein" hielt, trug er selbst wirkungsvoll zu der schon zu Lebzeiten einsetzenden Legendenbildung um den guten König Heinrich bei, die sich bis in das 20. Jahrhundert erhalten sollte und noch Heinrich Mann veranlaßte, den ersten Bourbonen auf französischem Thron zum Ahnherrn des modernen revolutionären Sozialismus zu stilisieren.

Die außerordentliche Beliebtheit des Königs, die sich nicht nur auf Frankreich beschränkte, erreichte in Italien ihren Höhepunkt, als er 1598 Klemens VIII. bei der Unterwerfung des Herzogtums Ferrara unter die Herrschaft der Kirche militärische Hilfe leistete und zwei Jahre später die Italienerin Maria v. Medici heiratete. Heinrich, der weit mehr als Philipp III. von Spanien die politische Bedeutung des Papstes als Haupt aller Katholiken würdigte, beseitigte damit endgültig das ihm wegen seiner religiösen Indifferenz vom Vatikan entgegengebrachte Mißtrauen. Villamena hatte also mit seinen "Faustkämpfern" ein Thema aufgegriffen, von dem er annehmen konnte, das es auf ein breites Interesse stoßen würde, zumal es durch den vordergründigen Bezug auf die Ermordung eines römischen Bildhau-

¹⁾ F. Champfleury, Histoire de la caricature, S. 151

ers besondere Aktualität erhielt. Der eigentliche politische Sinngehalt des Blattes kommt in dem beigegebenen Widmungstext nicht zum Ausdruck, vielleicht deshalb, weil die Darstellung der zuständigen Behörde zur Prüfung vorgelegen hat - Privilegunterschrift!

Das Blatt ist ohne Auftrag entstanden und nimmt nicht nur inhaltlich, innerhalb des Genres karikierender Darstellungen eine Sonderstellung ein, auch formale Vorbilder ließen sich nicht nachweisen. Weder in Italien noch in den Niederlanden sind uns bildliche Darstellungen von Schlägereien bekannt, die der von Villamena nahekomen und Anknüpfung an Früheres erkennen lassen¹⁾. Die sich wie ein antikes Relief vor dem ansteigenden, zart umrissenen Hintergrund abhebende, kunstvoll aufgebaute Szene macht jedoch Villamenas Beschäftigung mit antiken Sarkophagen deutlich, obgleich sich ein unmittelbarer Vorwurf nicht bezeichnen läßt. Auch erinnern die bei allem volkstümlichen Realismus durch große und kühne Gebärden idealisierten Gestalten, die kraftvoll geschwungenen Arme und flatternden Gewänder an historische Schlachten von Tempesta (Schlacht von Meranda, Szenen aus dem Leben Karls V.), mit denen Villamena durch seine Nachstiche vertraut war. Die Reliefkonzeption, die geringe Tiefe und das Übereinander der lebhaft bewegten Figurengruppe finden wir schon bei Michelangelos "Schlacht von Cascina", die starkes Interesse insbesondere bei den zum Manierismus neigenden Künstlern erweckte und in Ausschnitten als Stiche von Marcanton und Agostino Veneziano verbreitet waren. Auch läßt sich die "Schlacht der Kentauren" zum Vergleich heranziehen, da Michelangelo sich hier des bei Villamena wiederkehrenden Motivs des Steinschleuders

1) Bäuerliche Raufereien, wie sie in der niederländischen Malerei vorkommen, zeigen keine Übereinstimmungen mit den "Faustkämpfern".

bedient¹⁾.

Die Besonderheit dieses vereinzelt dastehenden Blattes liegt darin, daß hier eine gewöhnliche Straßenrauferei zum Bildgegenstand erhoben wird, durch das Medium Grafik weiteste Verbreitung findet und trotz des politisch-satirischen Inhalts frei ist von karikierender Erniedrigung und pamphlethafter Frechheit. Villamena bricht hier mit einer Überlieferung, die bei aktuellen politischen und religiösen Kämpfen mythologische und biblische Exempla einsetzte. Bisher hatten vor allem antike Themen dazu gedient, kriegerische Konflikte anschaulich und deutlich zu machen²⁾.

Darüber hinaus gibt sich Villamena als ein Künstler zu erkennen, der ein wichtiges Bindeglied zwischen Manierismus und Barock darstellt. Dem Einfluß des römischen Manierismus, der sich in der leidenschaftlich bewegten, figurenreichen, auf der vordersten Bildebene zusammengedrängten Komposition, in der parallelen Reihung gleicher Bewegungsmomente etc. bemerkbar macht, steht ein neuer, caravaggesker Naturalismus gegenüber, der in der plastischen und monumentalen Wiedergabe des menschlichen Körpers zum Ausdruck kommt. Doch Villamena sehr individueller Stil reflektiert nicht nur manieristische und frühbarocke Elemente, er läßt auch eine Härte und Aggressivität erkennen, wie sie in dieser Form nur in der spanischen Malerei zu finden ist³⁾.

- 1) Die Schlacht von Cascina, Entwurf für den Palazzo Vecchio in Florenz. Verschollen. 1505
Kampf der Kentauren und Lapiten. Marmorrelief.
Casa Buonarroti, Florenz. Um 1492
- 2) Vgl. Villamenas "Thesenblatt" - Heinrich IV. als der alles-bezwingende Herkules.
Auch Vasari bringt in seinen Cancellaria-Fresken (1546) noch nicht die reine historische Darstellung, sondern verkleidet sie häufig unter schwer zu deutenden Formeln.
- 3) Auch A.L. Mayer hat in seinem Aufsatz darauf hingewiesen, daß das Pariser Gemälde ursprünglich als spanisch angesehen wurde: "Il quadro è stato sinora considerato spagnuolo a causa della sua pittura libera, larga e dei suoi particolari naturalistici."

Thesenblatt mit Allegorien auf Heinrich IV. von Frankreich

Zu einem interessanten Vergleich mit den "Faustkämpfern" von 1501 bietet sich ein um die Mitte des Jahrzehnts von Villamena gestochenes, zweiseitiges Thesenblatt an, das wiederum Heinrich IV. zum Bildthema hat. Das Blatt entstand im Auftrag der Jesuiten, und es ist anzunehmen, daß die Idee für die Allegorien auf den französischen König von den gelehrten Auftraggebern stammt. Gleich zum Anfang drängt sich hier die Frage auf, was die Jesuiten veranlaßt haben könnte, ihren 1606 aufgestellten philosophischen und theologischen Leitsätzen eine bildliche Darstellung und damit verbundene Dedication voranzusetzen, die Heinrich IV. von Gallien und Navarra zugedacht ist. Heinrich wird in dem Widmungstext als kriegerischer, aber durch die Philosophie beeinflusster weiser König geschildert und mit Herkules verglichen, "da die Taten des Herkules der Verherrlichung durch die Musen bedürfen und die Musen des Beistandes des Herkules". Unter Bezugnahme auf Plato, der von den Königen die Beschäftigung mit der Philosophie verlangt, wird er für seinen Eifer auf diesem Gebiet beglückwünscht und dafür gelobt, daß er die während der Kriegswirren zum großen Teil aus dem Gebiet Galliens "hinausgeworfenen guten Künste" und die in den Untergrund geflüchteten Gelehrten in Ehren zurückgerufen habe:

HENRICO IIII. GALLIARUM
ET NAVARRAE CHRISTIANISS. REGI
ROBERTUS FEDELIS ARIMINENSIS FOEL

OBSERVANTIAM erga nomen Vestrum, Augustissime Rex, etsi a gentis nostrae Maioribus qui Gallica olim stipendia per ducentos ferme annos honorifica praefectura meruere, pene translatitiam habeo, hausi tamen ego inductione naturae cum lacte nutricis: Ad quam exhibendam, quia per me non audeo allego divinam humanamque Philosophiam, optimam (ni fallor!) ad Reges interpretem, in primisque ad Te, cuius, et consilia sapientissima sunt, et status animi quasi quedam Philosophia moderatus. Neque vero ineptus sim, qui bellicosissimo Regi gratas internuncias putem pacatissimas diciplinas: scio enim armatam Sapientiam, et medium inter Musas cultum Herculum

ab Antiquis: ut significarent (opinor) Herculis facta Musarum praeconio, et Musas patrociniis Herculis indigere. Ita videlicet Tu in fidem recipies quam ego tibi Philosophiam veluti sub tutela fortissimi Numinis consecravi, eamque complecteris armatus, quae opem desiderat, ac praesidium armorum Tuorum: Nam, quod requirit in beato Rep. Plato, Reges oportere philosophari, sic a summo viro dictum accipio, quasi velit, Reges non tam philosophos esse, quam fovere philosophos, atque amare Philosophiam. Id quod hoc tempore summa Tuorum gratulatione sedulo praestas, quo tempore bonas artes illo bellorum turbine Galliae finibus magnam partem eiectas reducendis cum honore Magistris quasi post liminio revocas: ut in quod Regnu Graecia olim exturbata Philosophia divertit, in eo nunc in domicilio conquiescat. Vale.

Diese letzte Bemerkung könnte ein Hinweis auf die eigene Lage der Jesuiten sein, die 1595 nach dem Mordversuch ihres Schülers Châstel an Heinrich IV. aus Frankreich vertrieben wurden. Heinrich, als Realpolitiker den Nutzen der Jesuiten für sein Land erkennend¹⁾, setzte ihre Rückkehr durch und sicherte ihnen mit seiner 1605 vor dem Pariser Parlament gehaltenen Rede für die Zukunft legale Existenz und weitgreifende Tätigkeit zu²⁾.

1) Auch die päpstliche Absolution (1593) des vormaligen protestantischen Herrschers war auf die Fürsprache der Jesuiten, insbesondere des Kardinals v. Toledo, zurückzuführen, der erheblichen Anteil an den schwierigen Verhandlungen hatte. Die Jesuiten hofften ihrerseits, mit der Stärkung Frankreichs die Monopolstellung der spanischen Monarchie am Vatikan zu brechen.

2) L. v. Pastor, Geschichte d. Päpste, Bd. XI., S. 136: Wie könnt ihr Männer des Ehrgeizes beschuldigen, welche die ihnen angetragenen Ehren und Pfründen verschmähen, ja Gott geloben, solche niemals anzunehmen, und nichts anderes auf Erden verlangen, als ohne Entgelt denen zu dienen, die ihre Dienste benutzen wollen? Wenn euch der Name Jesuit so hochmütig vorkommt, warum tadelt ihr die nicht, welche sich Brüder der heiligen Dreifaltigkeit nennen? Was meine Person anbelangt, so möchte ich mich lieber Jesuit nennen als Jakobiner oder Augustiner. -
Allerdings war die Gesellschaft Jesu bisher in Frankreich bloß geduldet, doch hat Gott mir den Ruhm aufbewahrt, sie in diesem Land einzubürgern. Die Universität

Es wäre also denkbar, daß es sich bei dem um 1606 in Auftrag gegebenen und Heinrich IV. gewidmeten Thesenblatt um eine Geste der Dankbarkeit dem französischen König gegenüber handelt, der den Jesuiten die Rückkehr in sein Land ermöglichte und noch im selben Jahr die in Paris gegen den Orden errichtete Schandsäule niederreißen ließ.

Forts. Anm. 2)

ist ihnen feind, aber nur weil sie es besser machen als die andern, was der Zulauf beweist, den ihre Vorträge finden. Wenn man bei ihnen nicht mehr und besser lernte als anderswo, wie kommt es denn, daß infolge ihrer Geschicklichkeit eure Universität nur leere Bänke aufzuweisen hat, und daß ihnen, all euren Mahnungen zum Trotz, die Studenten Überallhin, selbst über des Reiches Grenzen hinaus folgen? - Ihr klagt, daß sie die begabten Kinder an sich ziehen und die Besten auswählen. Gerade deshalb achte ich sie hoch. Suchen nicht auch wir die besten Soldaten aus, um sie in den Krieg zu führen? Würdet ihr solche wählen, die euer und des Sitzes im Rate unwürdig wären? Ihr würdet sie verachten, wenn sie euch unwissende Lehrer oder Prediger lieferten, und jetzt tadelt ihr sie, wo sie euch hochbegabte Geister aufweisen.

Das Gelübde, das sie dem Papst ablegen, bindet sie nicht für alle Dinge, sondern nur, wenn sie zur Bekehrung der Heiden ausgeschickt werden. Und in der Tat hat Gott durch sie Indien bekehrt. Ich sage mir oft: Kann der Spanier sie benutzen, warum nicht auch der Franzose? Sind sie denn schlechter als die andern?

Ihr sagt, sie schlüpfen herein, wie sie nur können. Das machen aber die andern geradeso, und ich selbst bin, so gut ich konnte, in mein Königreich hereingeschlüpft. Man muß aber zugeben, daß ihre Geduld groß ist, und die bewundere ich für mein Teil, denn mit Geduld und Tugend bringen sie alles fertig. -

Über die Autorität des Papstes lehren sie nicht anders als die übrigen Katholiken. Wollte man ihnen deshalb den Prozeß machen, so müßte man dies auch gegenüber der katholischen Kirche tun. -

Ich glaube nicht, daß sie die Geistlichkeit meiner Überhoheit abspenstig machen und den Königmord lehren. Von den hunderttausend Schülern hat nicht einer solches kundgegeben. Den Châstel konnten keine Folterqualen bewegen, einen Jesuiten zu bezichtigen. Und wenn auch ein Jesuit die Tat vollbracht hätte, müssen denn alle Apostel für Judas leiden, oder bin ich verantwortlich für alle Missetaten meiner ehemaligen Soldaten? - Überlaßt mir getrost die Behandlung dieser Gesellschaft.

Da die Gesellschaft Jesu schon früh mit der Propagierung ihrer Lehre und politischen Ziele durch den Kupferstich begann, wollte sie mit der Verbreitung dieses Blattes möglicherweise auch verstärkten Einfluß auf die Verhältnisse am Vatikan nehmen und durch Unterstützung der französischen Partei dabei helfen, die Kurie von der noch immer andauernden spanischen Abhängigkeit zu lösen.

Schon in der Vergangenheit hatten Flugschriften dazu gedient, neben der aktuellen Nachrichtenübermittlung die Öffentlichkeit für oder gegen eine Sache oder Partei einzunehmen. Als im 15./16. Jahrhundert die Grenzen zwischen Flugblatt und Bilderbogen fließend wurden, entwickelte sich das mit Kupferstichen illustrierte Flug- oder Thesenblatt, dessen Verbreitung sich im allgemeinen auf die lesekundige Geistlichkeit, auf Hof- und Gelehrtenkreise beschränkte.

Villamena knüpft mit seinem Blatt an diese Tradition an, unterscheidet sich aber durch die repräsentative und reiche Ausstattung und die harmonische Verteilung von Bild- und Schriftteil von dem bisher üblichen.

Der obere Teil der auf zwei Platten gestochenen und dann zusammengefügt "Thesen" zeigt Heinrich hoch zu Roß in Allusion auf Jupiter Blitze schleudernd gegen die sich am Boden windenden Lastergestalten¹⁾. Die Szene spielt in einem bühnenähnlichen, querovalen Hallenbau mit breit an-

1) Die Personifikationen des Lasters sind wegen fehlender Attribute und sonstiger Merkmale nicht eindeutig bestimmbar, ausgenommen die Gestalt mit der Brandfackel, die auf "Discordia" hindeutet. Vgl. Rubens, Die Einnahme von Paris durch Heinrich IV., 1627-31, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem: Auch hier hält die sich am Boden krümmende Zwietracht eine Brandfackel. P.J. Mariette, Bd. II, Nr. 30 erwähnt Invidia und Discordia:

"Henry IV. Roy de France, monté sur un cheval et foudroyant l'Envie la Discorde & les autres vices"

Bei der Lastergestalt am rechten Bildrand, die mit dem Arm die Augen verdeckt, handelt es sich wahrscheinlich um Ignorantia.

gelegter Rampentreppe und reichgegliederter, durch eine angedeutete Empore aufgelockerte Wandarchitektur mit dorischen Säulen und Pilastern und eingelassenen Bildnismedaillons in den Nischen. In der Mitte hintereinander angeordnete Bogendurchgänge mit kassettierten Quertonnen, die den Blick in die Tiefe führen. Unter der bildlichen Darstellung Widmung und Thesen, eingefasst von einem üppig verzierten Rahmen, der aus phantasievollem Band- und Rollwerk, verbunden mit Pflanzen- und Tierformen, eingefügten Schlachtszenen und kleinen Herkulesdarstellungen besteht und in den unteren Ecken mit jeweils zwei gefesselten Sklaven abschließt.

Die Vignetten mit den Taten des Herkules und den begleitenden Inschriften zeigen oben Herkules in der Wiege, die Schlangen würgend: "HAE TIBI ERUNT ARTIS" und Herkules inmitten der neun Musen: "PACISQUE IMPONERE MOREM", unten Herkules mit dem Kretischen Stier: "PARCERE SUBIECTIS" und Herkules im Kampf mit Antaios: "ET DEBELLARE SUPERBOS".

Oberhalb der unteren Einfassung, in den Text hineinragend, zwei sitzende Herkulesgestalten mit einem Bildmedaillon, das Victoria zeigt.

Bezeichnung am unteren Plattenrand, Mitte:

Romae Apud Franciscus Villamena Inventorem et
Sculptorem

Die ungewöhnlich ausführliche Beschriftung, in der Villamena sich nicht nur als Stecher, sondern auch als Erfinder bezeichnet, läßt darauf schließen, daß er diesem Blatt besondere Bedeutung zugemessen hat. Eine Vermutung, die durch die sorgfältige und detaillierte Ausführung der Illustration erhärtet wird.

Vergleicht man dieses Blatt mit den früher entstandenen "Faustkämpfern", fällt auf, daß er bei dem offiziellen Auftrag auf erprobte ikonographische Elemente zurückgreift, die sich anhand anregender Vorbilder unschwer nachweisen lassen. So erinnert die Komposition in ihrer strengen

Axialität, der gleichmäßigen Verteilung und der Reihung architektonischer Motive und der zentralen Anordnung der Reiterfigur vor dreifachem Bogen an Raffaels "Schule von Athen"¹⁾. Das dramatische Bewegungsmoment zwischen dem sich aufbäumenden Pferd und der Lasterallegorie mit der Brandfackel zeigt dagegen weitgehende Übereinstimmung mit der Aktion um Heliodor²⁾.

Villamena könnte aber auch Anregungen bei dem von ihm nachgestochenen "Triumphbogen Maximilians v. Österreich" von Gaspar Romano gefunden haben. Der von einem Bogen eingerahmte Maximilian bildet auch hier das Zentrum, wobei sein Pferd mit dem des Thesenblattes annähernd identisch ist. Auch sind formale Anlehnungen an Stiche von Tempesta (Heinrich IV. v. Frankreich zu Pferde, 1593) und Chrispin de Passe (Moritz v. Oranien als Sieger, 1600) offensichtlich.

Unabhängig davon entspricht Villamenas Reiterfigur in ihrer leidenschaftlichen Bewegung, im Augenblick des äußersten Aufbäumens des Pferdes mit eingeknickter Hinterhand und erhobenen Vorderhufen dem damals weit verbreiteten Typus des herrscherlichen Reiterstandbildes, das als Grundmotiv auf die Entwürfe von Leonardo da Vinci zurückgeht³⁾.

Der völlig symmetrische Aufbau der Darstellung, der nur durch die unregelmäßige Verteilung der Lastergestalten überspielt wird, ist auf ein in dieser Zeit häufig angewandtes Hilfsmittel des Stechers zurückzuführen, der in

1) Raffael, Die Schule von Athen. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura. 1509-11

2) Raffael, Vertreibung des Tempels. chänders Heliodor aus dem Heiligtum zu Jerusalem. Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro. 1512-14

3) S. Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapest Bronzestatue. In: Jahrb. d. preuß. Kunstsammlung., Bd.37, 1916, S. 213 ff

J. Müller-Hofstede, Rubens' St. Georg und seine frühen Reiterbildnisse. In: Zeitschr. f. Kunstgesch., Bd. 28, 1965, S. 69 ff

diesem Fall nur die eine Seite des Raumes zu entwerfen brauchte und die andere durch Falten des Blattes spiegelbildlich ergänzen konnte.

Der umfangreiche Text umfaßt, neben der Dedication auf Heinrich IV., eine Zusammenfassung der Grundlagen der Philosophie und Theologie "PROPOSITIONES EX UNIVERSA PHILOSOPHIA" und "PROPOSITIONES EX SACRA THEOLOGIA"¹⁾.

Im Gegensatz zu dem mittellateinischen Prosatext der Leitsätze sind die Devisen der Herkulesdarstellungen der Aeneis von Vergil entnommen, Buch VI, Vers 852/53.

Der Herkuleskult selbst, die Identifizierung von Angehörigen fürstlicher Häuser mit Heroen und Göttern des Altertums, geht auf eine bis in das frühe Mittelalter reichende Tradition zurück. Von den burgundischen Herzögen, "denen Herkules geradezu als Ahnherr des Geschlechtes"²⁾ galt, ging dieser Anspruch auf die Valois und Bourbonen über³⁾. Bei den Solennes Entrées der französischen Könige in die Städte ihres Landes wurde der Souverän als Herkules begrüßt, der äußere Feinde zu Boden wirft und innere Zwietracht besiegt. Franz I. erschien zum ersten Mal in der Doppelfunktion des Herkules, einmal als Schützer der Wissenschaften, "preux Hercule de France qui tua le monstre ignorance", zum anderen, von der Keule fleißig Gebrauch machend, als Kriegsheld⁴⁾.

-
- 1) Wissen dessen, was die Philosophie umfaßt, aufgegliedert in: corpus naturale, prima materia, forma, quantitas etc.
Im theologischen Teil werden die Gott zugeschriebenen Eigenschaften unterschieden, die ungeheure Größe Gottes und daß er Überall ist: Schöpfung, Intellectus etc.
 - 2) H. Keller, Das Nachleben des antiken Bildes von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, S. 103 ff
E. Panofsky, Hercules am Scheidewege, S. 83 ff
 - 3) In Italien hat sich besonders das Haus Este von dem Heroen abgeleitet, der Vorname 'Ercole' war hier fast erblich.
 - 4) C. Vivanti, Henry IV., The Gallic Hercules, In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Nr. 30, 1967, S. 176

Die "Thesen" wurden wahrscheinlich in sehr geringer Auflage gedruckt. Ein Exemplar hat sich in der Bibliothèque Nationale, Paris, erhalten, ein anderes befindet sich in der Albertina in Wien, wobei das letztere aus der Sammlung Mariette stammt.

In der Folgezeit, namentlich in Frankreich, nahmen ornamentale Arbeiten im Kupferstich immer mehr zu. So bedeutende Künstler wie Le Brun, Nanteuil und Edelinck haben kostbare Umrahmungen für illustrierte Blätter entworfen, auf denen akademische Disputationen über wissenschaftliche Thesen angezeigt wurden¹⁾. Diese Entwicklung, die ihren künstlerischen Höhepunkt erst im 19. Jahrhundert erreichen sollte, geht auf den Einfluß Italiens zurück, der in dieser Zeit stilbestimmend auch für den ornamentalen französischen Kupferstich gewesen ist²⁾.

Das großformatige, aufwendig ausgestattete Blatt Villamenas gehört zu den frühesten Beispielen auf diesem Gebiet, seine Entstehungszeit fällt in das erste Dezenium des 17. Jahrhunderts.

1) Les Oeuvres de Charles le Brun. In: Gazette des Beaux Arts, 1965
Sehr charakteristisch auch die Thesenblätter von Rousselet, M. Lasne, F. de Pilly, G. Vallet und van Schuppen.

2) P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, S. 427 ff
F. Lippmann, Der Kupferstich, S. 170 ff

Bettler- und Ausruferserie

Zu den beliebtesten Stichen Villamenas gehört die von C. David und J. C. Klüpfel¹⁾ kopierte Bettler- und Ausruferserie, bestehend aus den ganzfigurigen Porträts eines Blinden und eines Gärtners, zweier Straßenhändler und der Bettelmönche Joannes L. Gerusus und Philippus de Rebaldis.

Schon Disertori²⁾ und später Sudeck³⁾ haben darauf aufmerksam gemacht, daß die Folge in Anlehnung an Annibale Carraccis "Artigiani Bolognesi"⁴⁾ entstanden ist. Carracci hat hier die Vertreter der verschiedenen Berufe und Gewerbe in großen Einzelgestalten dargestellt, die, mit ihren Handwerkzeugen ausgerüstet, ihrer Arbeit nachgehen oder ihre Ware feilbieten. Dieser Folge von Handwerkern und kleinen Händlern hat er einen blinden Bettler angefügt.

Carraccis Gestalten sind von eindringlicher Großfigurigkeit und haben einen schönen, anatomisch exakt durchmodellierten Körper. Sie zeichnen sich klar und plastisch von dem nur flüchtig skizzierten Hintergrund ab. Diese Beschreibung trifft auch für den Bettler zu, der sich

1) Während C. David das Format von ca. 32 x 20 cm beibehielt, hat J. C. Klüpfel die Ausmaße auf 16 x 11 cm reduziert und von eins bis sechs durchnummeriert. Der ursprünglich italienische Text wurde auf allen Kopien ins Lateinische übersetzt, unter Weglassung der Dedicationen.

2) B. Disertori, *I. Caracci e i Caracceschi*, S. 269-272

3) E. Sudeck, *Bettlerdarstellungen*, S. 49 ff

4) Ausgabetitel: Annibale Carracci. *Diverse Figure intagliate in Rame e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino ...*
Roma 1646

Folge von achtzig Blättern, die Gewerkschaften Bolognas darstellend.

nur durch seine blicklosen Augen und durch die tastende Bewegung des Blinden von den anderen unterscheidet.

E. Sudeck weist in ihrer Arbeit über die Entwicklung der Bettlerdarstellungen darauf hin, daß die Quellen für die Darstellung des Bettlers als Einzelgestalt nicht im Norden, sondern in Italien zu suchen sind und daß es sich dabei um eine Schöpfung Annibale Carraccis handelt¹⁾. Auffallendste Charakteristik dieses neuen Bettlertypus ist die völlige Unversehrtheit der äußeren Erscheinung.

1) E. Sudeck, Bettlerdarstellungen, S. 50 - 51: Carracci wurde bei seinen "Artigiani" möglicherweise von der Serie des Tarockkartenspiels aus dem Ende des 15. Jahrhunderts angeregt. Die einzelnen Spielkarten zeigen große plastische Einzelfiguren, unter denen sich auch eine Bettlerdarstellung befindet. Die erste Gruppe der Serie, die die Menschheit vom Bettler bis zum Papst repräsentiert, beginnt mit dem "Misero", der frierend und mit leidendem Gesichtsausdruck vor einer zerbröckelnden Mauer steht. Der Eindruck der Elendigkeit wird nicht durch Verzerrungen und Krankheit hervorgerufen, der Körper dieses Misero ist schön und kräftig gebaut, aller Ausdruck konzentriert sich in die Haltung und das schmerzlich verzogene Gesicht.

"Die betonte Großfigurigkeit der Darstellung, die plastische Statuarik und die trotz aller Körperhaftigkeit eigenartig stereoskopische Luftlosigkeit der Umgebung, die das eigene Volumen der ganzen Gestalt in eindrucksvoller Weise hebt, ist sicher von größter Wirkung für spätere Darstellungen gewesen, und die mehr als hundert Jahre spätere Folge der Straßenausrufer von Bologna des Annibale Carracci fußt letzten Endes auf Erfindungen wie diese."

Motivische Anregung könnte A. Carracci durch ein 1582 von Ambrosius Brambilla gestochenes Blatt mit 199 kleinen, wenig differenzierten Figuren erhalten haben, die Arbeiter und Ausrufer Roms darstellend. Jede derselben ist von einer Einfassung gerahmt, unter der das Gewerbe genannt ist.

Titel: "Ritratto de quelli che vano vendendo e lavorando per Roma con la nova aggiunta de tutti quelli che nelle altre mancavano sin al presente."

Adresse: Romae, Claudij de cheti formis nepote Antonij la frerij 1582 Ambrosius brambilla fecit.

nung. Ganz anders dagegen die uns aus niederländischen Darstellungen bekannten Bettlergestalten, die durch schreckliche Gebrechen und Verkrüppelungen, zerlumpte Gewänder und entstellte Gesichtszüge ein häufig groteskes Aussehen haben. Entsprechend ihrer Physiognomie erwecken sie einen erbarmungswürdigen oder einen abstoßenden, gemeinen Eindruck.

Aber die Unterschiede beschränken sich nicht nur auf äußere Merkmale, auch inhaltlich weichen sie voneinander ab. Während die Bettlerdarstellungen des Nordens oft Interpreten einer allegorischen, religiösen oder moralischen Gesinnung sind, läßt sich bei Carracci keine tendenziöse Absicht erkennen. E. Sudeck ist der Auffassung, Carracci habe in dem Bettler "keine abge sonderte und eigene Sorte von Menschen" gesehen. "Er ist wie diese eine Erscheinung der Straße, die für eine bildliche Darstellung dieselben künstlerischen Anforderungen stellt, die gleichen Probleme in sich trägt und in keiner Weise die Möglichkeit zu irgendwelchen, außerhalb dieses Kreises liegenden Fragestellungen in sich birgt."¹⁾

Carraccis "Artigiani" wurden erstmals 1646 von Simon Guillain herausgegeben, zweiundzwanzig Jahre nach dem Tode Villamenas, und mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit kann man davon ausgehen, daß Villamena die Vorzeichnungen gekannt hat, deren Entstehung

Forts. Anm. 1)

Lexikon der Kunst, VEB Seemann, Leipzig o.J., Bd. I, S. 272: "In Italien interessierten die Bettler als Stand zuerst Annibale Carracci." Er wird hier als Begründer eines idealisierten Bettlertypus angesehen.

1) E. Sudeck, Bettlerdarstellungen, S. 51

für die Zeit vor 1595 anzusetzen ist¹⁾.

Villamena hat bei seiner Folge die von Carracci angewandte Serienform übernommen²⁾, die einzelnen Blätter aber verschiedenen Personen dediziert³⁾. Dennoch bilden sie durch die genaue Übereinstimmung von Bildformat, Technik, Hintergrund, Bodenwelle und dem Verhältnis der Gestalten zum Bildraum eine durchgehende Einheit, die nur in zwei Fällen von der durch Form, Inhalt und Sprache abweichenden Textunterschrift unterbrochen wird⁴⁾. Ähnlich der Darstellung Carraccis füllen auch bei ihm die mit Attributen ausgestatteten, großfigurigen Gestalten fast die

1) E. Sudeck, Bettlerdarstellungen, S. 107:
"Tietze setzt die Entstehungszeit der Zeichnungen für die Folge in die Zeit der Arbeiten für die Galleria Farnese zwischen 1598 und 1600, da auf einem Studienblatt mit Skizzen für den Palazzo ein winziger Entwurf für den Brendador da vino Nr. 3 aus der Ausrufersfolge zu sehen ist. Es ist aber unwahrscheinlich, daß Annibale seine Folge ausdrücklich die Straßenausrufer Bolognas nannte, wenn die Zeichnungen nach römischen Modellen in Rom entstanden sind. Sie sind deshalb wohl auch sicher noch in Bologna, also vor 1595, entstanden. Die kleine Studie auf dem Farnese-Skizzenblatt spricht nicht dagegen, da sie deutlich als erste auf dem Blatt gestanden hat und von der perspektivischen Konstruktion überschritten wird."

2) Ein bestimmtes Thema (z. B. Die klugen und törichten Jungfrauen, Die zwölf Apostel etc.) in Form einer Seriendarstellung zu behandeln, war schon im Mittelalter bekannt.

3) Villamena hat den Gärtner und den Tintenverkäufer dem Stecher und Verleger Giovanni Orlandi gewidmet, den Blinden und den Maronenverkäufer Tobias Rosolin, den Bettelmönch J. L. Gerusus Hieronymus Avila und Philipous de Rebaldis (erster Zustand) dem Verleger Ludovico Curione und den späteren Abdruck Maximiliano Caffarello.

4) Bei Blinden, Bauern und Ausrufern italienischer Text in Versen, bei Bettelmönchen lateinischer Prosatext.

ganze Bildfläche und sind plastisch und statuarisch herausgearbeitet. Trotz dieser formalen Angleichung der Villamena-Serie an die "Artigiani" kann man nicht von bloßer Übernahme sprechen, da Villamena nicht nur durch die Auswahl seiner Figuren das Thema erweitert hat¹⁾: auch seine Einzeldarstellungen weichen in wesentlichen Punkten von denen Carraccis ab: Während Carracci völlig anonyme Vertreter der verschiedenen Zünfte dargestellt hat, handelt es sich bei Villamenas Modellen ausschließlich um zeitgenössische, stadtbekannte und volkstümliche Persönlichkeiten mit unverwechselbaren, individuellen Zügen.

Anders als bei Carraccis Gestalten, die durchweg einen ernsten und neutralen Gesichtsausdruck zeigen, hat Villamena seinen Ausrufern einen humorvollen Aspekt verliehen, ohne daß dabei eine sozial verfälschende Darstellung sorglosen Vagabundentums erkennbar wird. Er will weder über die Mängel des Lebens hinwegtäuschen, noch im Sinne der Satire bestehende Mißstände mittels komischer Elemente geißeln und anrängern. Der Bettler Villamenas scheint geprägt von Verständnis und sozialem Mitgefühl für sein kümmerliches Dasein, und sein Humor gleicht dem Versuch, einen versöhnlichen Ausgleich für die unzulänglichen Erscheinungen dieser Welt zu finden.

Hinweise für die persönliche Einstellung Villamenas zu dem Problemkomplex, der mit der um die Wende des 16./17. Jahrhunderts seltenen künstlerischen Gestaltung "armer Leute" verbunden ist, geben einige der bisher nicht beachteten Stichunterschriften, die er seinen Darstellun-

1) Villamena hat zwei Bettelmönche in die Serie aufgenommen, die sich durch geistlichen Stand und Bildung von den anderen unterscheidet. Auch hat er Vertreter anderer Berufe und Gewerbe gewählt.

gen angefügt hat¹⁾. Sie sind deshalb so wichtig, weil die individuelle Beurteilung und bildliche Behandlung dieses Themas eng mit der allgemeinen Entwicklung des öffentlichen Armenwesens verknüpft war und vom jeweiligen Stand der Kultur und Religion abhing. Die beigegebenen Erklärungen sind offenbar auch von E. Sudeck nicht berücksichtigt worden, sonst wäre sie wohl nicht zu dem Pauschalurteil gelangt, daß für Villamena das Bettlerthema etwas völlig Unproblematisches gewesen sei: "Bei Villamenas Gestalten ist ausschlaggebend die Lust am Darstellen und am Erzählen und die Freude an der sauberen, oft virtuosen Technik."²⁾

Auf die verschiedenen Inhalte der Texte, die zum Teil mehr über die soziale Umwelt aussagen als der Bilddruck selbst, wird im Zusammenhang mit der nachfolgenden Besprechung der einzelnen Blätter der Bettler- und Ausruferserie näher eingegangen.

1) Viele Villamenastiche sind durch Beischriften ergänzt, eine in dieser Zeit relativ seltene Gepflogenheit in Italien. Sie wenden sich damit nicht nur an Sammler und Kunstkenner, sondern erwecken auch die Aufmerksamkeit der inhaltlich Interessierten.

2) E. Sudeck, Bettlerdarstellungen, S. 57

Der Blinde

Als einziges Blatt der Serie zeigt der Blinde eine deutliche Abhängigkeit von der Zeichnung Carraccis, die durch die Übereinstimmung in Haltung und äußerer Erscheinung dokumentiert wird¹⁾. Wir haben das gleiche, etwas nachlässig zugeknöpfte Wams mit der knielangen Hose und den gleichen Hut. Auch die Art, wie er Blindenstock und Dose hält, ist fast identisch. Villamena unterscheidet sich nur durch seine bis ins kleinste Detail gehende Technik von Carracci²⁾, dessen großzügige Darstellungsweise Einzelheiten weitgehend unberücksichtigt läßt. Charakteristisch dafür ist der Raum, in dem der Blinde sich bewegt, eine mit wenigen Strichen angedeutete Straße, die von einer kahlen Hauswand begrenzt wird. Villamenas Bettler steht dagegen auf einer mit Grasbüscheln bewachsenen Bodenwelle vor dem Hintergrund eines durch dichte Parallelschraffierung hervorgerufenen, tonig und düster wirkenden Himmels³⁾.

Beiden Gestalten gemeinsam ist der hilfeschauende Ausdruck des dem Betrachter zugewandten Gesichtes, dessen 'Blick' aus leeren Augenhöhlen von starker und eindrucksvoller Wirkung ist.

Aus der beigegebenen Legende geht hervor, daß Villamena den blinden Tobias Rosolin dargestellt hat, der seinen Lebensunterhalt nicht durch bloße Bettelei, sondern als wandernder Quacksalber verdiente. Auch Mariette spricht

1) Überraschend ist die schon von E. Sudeck bemerkte Seitenverkehrtheit des Stiches, da Villamena wegen der späten Herausgabe der Carracci-Stiche nach der Vorzeichnung gearbeitet haben muß.

2) Differenzierungen u. a. in der Kleidung, deren Armseligkeit stärker betont wird.

3) Grasrand und Himmel finden sich in wenig abgewandelter Form auf allen Blättern der Folge.

von dem "Portrait d'un aveugle qui gaignoit sa vie à Rome a guerir les corps de pieds"¹⁾.

In Zusammenhang mit der heilpraktizierenden Tätigkeit Rosolins ist die Schlange am linken Bildunterrand, die sich durch eine Schriftrolle windet, als wohltätiger Dämon und Personifikation des Äskulap zu verstehen. Das auf der Pergamentrolle abgebildete Auge bezieht sich vermutlich auf den blinden Zustand des Porträtierten: dem durch Blindheit Benachteiligten ist Vorsicht und Mißtrauen im Umgang mit seinen Mitmenschen geboten²⁾.

Villamena hatte offensichtlich persönliche Kontakte zu Tobias Rosolin, da er das Blatt dem Dargestellten widmete und als Geschenk überreichte. In dem angefügten Vers läßt er ihn selbst von seinem Leben berichten:

Son cieco, e giro il mondo, e uo gridando.
Il ver segreto da guarir i calli.
E via mandar ognisorte de calli.
Così la vita mi vado stentando.

Darunter die Widmung:

A voi che calli assai nei piedi hauete
Miser Tobia Rosolin galante
Ne fo un presente, e so che car l'heurete.
Il vostro Villamena.

Hier geht Villamena über die bildliche Darstellung hinaus, indem er durch die Worte des Invaliden auf das Elend und die Hoffnungslosigkeit eines Vertreters der untersten, sozialen Schichten hinweist, ohne daß dabei eine aggressive Tendenz und moralische Wertung oder die illusionslose Absage an eine enttäuschte und entleerte Welt zum Ausdruck kommt. Es wird aber deutlich, daß Bettlerdarstellungen für Villamena kein Zufallsthema war - ihnen liegt eine unverkennbare Sympathie für die Armen zugrunde und das Bewußtsein ihrer unglücklichen Existenz.

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villamène, Bd. I, 104

2) A. Henkel u. A. Schöne, Emblemata, 1010

Der Tintenverkäufer

Seinem Freund, dem blinden Tobias Rosolin, hat Villamena auch das Blatt mit dem Porträt des Tintenverkäufers gewidmet¹⁾:

Ecco da Pesar qui uno amico nostro
 Che allegro vien con la sembiaza altera
 Ecco del Soldatin l'effigie vera
 Con la sua tinta fina, e con l'inchiestro.

A miser Tobia Rosolino
 Francesco Villamena

Der Eindruck, den der Dargestellte vermittelt, entspricht dem Inhalt des Textes. Die Haltung des kräftigen und wohlgeformten Körpers strahlt Selbstvertrauen, Energie und Lebensfreude aus. Mühelos trägt er den Stock mit dem daran befestigten Tintenfaß über der Schulter, die Rechte hat er unternehmungslustig in die Hüfte gestemmt. In seiner äußeren Erscheinung gleicht der ehemalige "soldatino" immer noch mehr einem forschenden Landsknecht als einem mit Tinte und Farben handelnden Hausierer, der sein armseliges Leben auf der Straße fristet.

1) In der Literatur irrtümlicherweise auch als Wasserverkäufer bezeichnet.

Der Maronenverkäufer

Burlesker, der Karikatur näher stehend, ist das Porträt des Maronenverkäufers Geminiano. Die Wirkung des üppigen und voluminösen Körpers ist monumentaler als bei dem des Tintenverkäufers. Ein Eindruck, der noch durch die gespannte, leicht nach hinten gebeugte Haltung, die breit und wuchtig aufgesetzten Beine und den ausgestreckten Arm mit der gespreizten Hand verstärkt wird. Auffallend das durch den weit aufgerissenen Mund grimassenhaft verzerrte Gesicht. Villamena hat hier dem Augenblick des Ausrufens festgehalten, offenbar angeregt durch die gewaltige Stimme des Maronenverkäufers, mit der dieser nach seinen eigenen Worten "Pluto in der Tiefe erschüttern kann":

Io son quel Geminian caldarostaro
 Che voglio l nome mio far noto al mondo
 E perche nel gridar, non trovo paro,
 Con mia voce conquasso a Pluto il fondo.

O fusto ben compito, a me si caro
 Ritratto sol per farmi piu giocondo.
 Ch'essendo hoggi da molti riguardato,
 Mi glorio sol del mio felice stato.

Misser Giovanni Orlando mio galante,
 Ornato di virtù degna e pregiata, ¹⁾
 A voi sol dono questo bel sembiante.

Mit der deutlichen Überzeichnung des stadtbekannten Originals Geminiano, von Mariette als "fameux Cuisinier à Rome" bezeichnet²⁾, hat Villamena auch hier große Intensität des Ausdrucks erreicht.

1) Auf die freundschaftlichen Beziehungen zu dem Stecher und Verleger Giovanni Orlandi wurde schon im biographischen Teil hingewiesen.

2) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villamène, Bd. I, 102

Der Gärtner

Eine dem blinden Quacksalber verwandte geistige Haltung finden wir in dem Bildnis des Gärtners¹⁾, von Disertori als "emerito contadino" aufgeführt²⁾.

Wieder hebt sich die große Einzelfigur, auf schmalem Bodenstreifen stehend, in klarer Umrißlinie von dem dunkelverhangenen Himmel ab. Der Eindruck der Großflächigkeit wird hier durch einen weiten und ausladenden, den ganzen Oberkörper verhüllenden Umhang und die schlichte, nur auf das wesentlichste beschränkte Binnenzeichnung gesteigert. Der schlafende Hund - als Trauesymbol zu deuten³⁾ - und die zu seinen Füßen verstreuten, ungenutzten Werkzeuge betonen die isolierte und unbewegliche Gestalt des Dargestellten, dessen sorgfältig durchgebildeten Gesichtszüge einen stillen und doch lebendigen Ausdruck haben.

Villamena hat dieses Blatt gemeinsam mit dem Porträt Geminianos dem Stecher Giovanni Orlando dediziert und mit folgendem Begleitvers versehen:

Con forza, con astutia, et con ingegno,
Scampato da la fame, et dal dolore,

Deposto ho l'armi, et con mio grande honore
Fatto sono io d'un tal ritratto degno.

A voi, che di virtu sete eccellente,
Sig. Giovanni Orlando, tanto amato,
Vi fo di Matre questo bel presente
Francesco Villamena

Das schon in den Worten des Blinden erkennbare soziale Empfinden Villamenas offenbart sich hier in den ersten

1) P.-J. Mariette, *Tables des Oeuvres de Francois Villamène*, Bd. I, 103: "Portrait d'un Jardinier"

2) B. Disertori, *I Caracci e i Caracceschi*, S. 270

3) G. d. Tervarent, *Attributs et symboles*, I, 94: Chien, *La Fidélité* (Quelle: Plinius VIII, 40)

Zeilen des Verses, in denen er darauf hinweist, daß den Dargestellten nur seine besonderen Fähigkeiten vor Hunger und Schmerz bewahrt haben. Inhaltlich kommt noch ein neues Moment hinzu, da er den Gärtner abschließend sagen läßt, daß er nur durch seine große Ehre eines solchen Porträts würdig sei: "... et con mio grande honore fatto sono io d'un tal ritratto degno." In dieser Bemerkung, die fast den Charakter einer Entschuldigung hat, will sich Villamena möglicherweise selbst dafür rechtfertigen, daß er wohl beliebte und originelle, aber wegen ihres niedrigen Standes in dieser Zeit eigentlich nicht darstellbare Personen porträtiert hat.

Ioannes Leonardus Gerusus und Philippus de Rebaldis

Die Porträts der beiden Bettelmönche J. L. Gerusus und Ph. de Rebaldis entsprechen in ihrer bildlichen Gestaltung den vorangegangenen Blättern. Die Dargestellten unterscheiden sich aber nicht nur durch die freiwillig gewählte Armut und den hohen Bildungsstand von den Ausruffern der Serie, sondern auch durch ein von beispielloser Selbstlosigkeit und christlicher Liebestätigkeit erfülltes Leben.

Aus dem lateinischen Begleittext des Gerusus geht hervor, daß er sich obdachloser Knaben und Mädchen angenommen und mit Hilfe von Spenden der Frommen und Gläubigen eine Heimstätte für sie errichtet hat. Nach segensreichem und verdienstvollem Wirken starb er am 15. Februar 1595 in Rom und wurde im "Oratorio Mortis Ante Aram Maximam" beigesetzt¹⁾:

IOANNES. LEONARDUS. GERUSUS. A. S. SEVERINA.
VULGO. LITTERATUS. SUI. NEGLECTU. AC DESPICI-
CIENTIA. AMENTIAM. SIMULANS. CUM. IN. COLLEC-
TIS. A. SE. E. GENTIBUS. PUERIS. PIORUM. OPE
ALENDIS. ATQ. PER. URBEM. CIRCUMDUCENDIS. DIV.
VERSATUS. FUISSET. DOMUMQ. ILLIS CONTINENDIS.
ET. PUELLIS. INOPIA. LABORANTIBUS. EXTRUXISSET.
DIVES. CARITATIS MERITIS. DEO. SPIRITUM. REDDI-
DIT. ROMAE. ANNO. SALUTIS. HUMANAЕ. M. D. XCV.
XV FEBRUAR. II. SEPULTUS. EST. IN. ORATORIO.
MORTIS. ANTE. ARAM. MAXIMAM.

Per Ill^{ri} et R^{mo} Dnno. D. Hieronymo Avila in
utraq. Sig.^{ra} S. D. N. Pape Referendario ac
Prothonotario Aplico de numero participantium,
nec non litterarum, Ap^{car} Correctori & c. Vir-
tutum ac pietatis fautori.

Cum privilegio Summi Pontificis.
Franciscus Villamena honoris et observantiae
ergo D. D.

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villa-
mène, Bd. I, 95

Villamena hat Gerusus barfüßig, in armseliger Kutte dargestellt, in Begleitung zweier Knaben, wohl als Hinweis darauf, daß seine ganze Liebe und Fürsorge den Kindern gehörte.

Nach Mariettes Bericht hat Villamena das Blatt des Gerusus, der wegen seiner großen Gelehrsamkeit den Beinamen "Il Letterato" trug, im Jahre 1600 gestochen: "Jean Leonard Gerusi Surnommé le lettré mort a Rome en 1595 après avoir exercé plusieurs actes de Charité envers les Pauvres enfans & avoir vecu avec un Sigrand mepris de luy mesme qu'un le prevoit pour incensé, inv. & grav. par le mesme (Villamena) en 1600."¹⁾

Von Pastor erfahren wir, daß Giovanni Leonardo Geruso ein enger Freund des Oratorianers Filippo Neri war. Schon unter der Herrschaft Gregors XIII. hatte er, wahrscheinlich mit Hilfe Neri, eine Anstalt für verwahrloste Kinder gegründet, für die nach seinem Tode auf Befehl Klemens' VIII., ein Schüler Neri, der spätere Kardinal Caesar Baronius, das Sorgerecht übernahm²⁾.

Eine ähnliche Wertschätzung wie dem Gerusus wurde laut Beischrift dem Bruder Philippus de Rebaldis aus Ravenna zuteil. Er zeichnete sich durch einen demütigen und asketischen Lebenswandel aus, durch Mildtätigkeit gegen die Armen und Kranken und Pflege derer, die in den Gefängnissen festgehalten wurden.

Nach Erreichung des achtundzwanzigsten Lebensjahres starb er am 30. Mai 1598 vor Sonnenaufgang in Rom und wurde dort in der "Basilica SS. XII. Apost." begraben:

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villamène, Bd. I, 95

2) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XI, S. 432

F. PHILIPPUS DE REBALDIS A RAVENNA ORD. MIN.
CON. TERTIARIUS LAICUS VITAE PURITATE SIMPLI-
CITATE ET AUSTERITATE CONSPICUUS PAUPERUM AC
PRAESERTIM AEGROTORUM ET CARCERIBUS DETENTO-
RUM OBSEQUIO DEDITUS ANNUM AETATIS SUAE AGENS
XXVIII. ROMAE OBIIT DIE XXX. MAII ANTE AURO-
RAM SABBATI (1598). SEPULTUS IN BASILICA SS.
XII. APOST. DE URBE QUIESCIT IN DOMINO QUEM
ORET PRONOB

Illustriss. D. D. Maximiliano Caffarello Pa-
tritis Rom. virtutu ac pietatis fautori.

Franciscus Villamena DD.

Mariette weiß ergänzend zu berichten, daß Rebaldis Laien-
bruder bei den Franziskanern war und im Ruf der Heilig-
keit stand:

F. Philippe de Rabaldis de Ravenne laïque du tiers Ordre
de S. Franc. recommandable par la Simplicité de Sa vie,
par Ses austerités & Sa charité envers les Pauvres, mort
a Rome en 1598 en Odeur de Sainteté, inv. & grav. par
Villamene.¹⁾

Die Darstellung Rebaldis nimmt durch zwei herausragende
Besonderheiten eine bevorzugte Stellung nicht nur inner-
halb der Bettler- und Ausruferserie, sondern auch im Ge-
samtwerk ein. Sie ist die einzige uns vorliegende Arbeit
Villamenas, von der zwei verschiedene Abdrücke existieren,
wobei der nur im Britischen Museum befindliche erste Zu-
stand eine eigenhändige Widmung des Künstlers an Ludovico
Curione trägt:

Illustri Scriptori D. Ludovico Curione virtutum
et bonitatis amatori
Franciscus Villamena D. D.²⁾

Bei dieser Unterschrift handelt es sich um das einzige
überlieferte handschriftliche Dokument Villamenas, das
uns bis heute bekannt ist!

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villa-
mène, Bd. I, 94

2) London, Prints and Drawings, Inv. Nr. V 10-56

Der zweite Zustand unterscheidet sich durch die vorgenommenen Veränderungen deutlich von dem ersten. Statt der handschriftlichen Zeilen an Curione haben wir hier die auf die Platte gestochene Dedication an den "berühmten Patrizier Maximilian Cafarello in Rom ...", dessen Wappenkartusche oberhalb des knorrigen Baumstammes angebracht ist. Darüber, in Höhe des Kopfes, eine in zwei waagerechten Zeilen gestochene Lobpreisung: "Laudato sempre sta il nome di Giesu e di Maria".

Auf dem Blatt des ersten Zustandes wurden dieselben Worte in Form einer gekrümmten, nach oben führenden Linie nachträglich aufgedruckt und erscheinen dadurch spiegelverkehrt. Überarbeitungen können wir auch am Rosenkranz erkennen, der durch Hinzufügen weiterer Perlen verlängert und in der Anordnung geändert wurde. Unterhalb des Zingulums schließt er mit einem zusätzlichen Kreuz ab. Neben kleinen Änderungen am Gewand Rebaldis' hat Villamena noch Ergänzungen an der Bodenwelle vorgenommen, in der für ihn charakteristischen Detailmalerei.

Ohne jede Korrektur blieb der auch hier tief herabgezogene, den Hintergrund bildende Himmel und die Gestalt des Rebaldis, die Villamena in nach links gerichteter Schrittbewegung festgehalten hat.

Alle Blätter der Ausrufer- und Bettlerserie blieben undatiert, und nur für die Rebaldisdarstellung gibt uns Mariette den bereits zitierten Hinweis, daß sie im Jahr 1600 entstanden sei. Ohne Kenntnis dieser Angabe kommt E. Sudeck auf Grund einer Untersuchung der technischen Entwicklung Villamenas zu einem ganz ähnlichen Ergebnis, indem sie die Folge für die Zeit um 1598 bis 1600 angesetzt¹⁾. Sie vergleicht das Blatt des Nicolo von Pistoia aus dem Jahr

¹⁾ E. Sudeck, Bettlerdarstellungen, S. 109, Anm. 55

1597¹⁾, von ihr irrtümlich als erster datierter Stich Villamenas angegeben, mit dem 1602 entstandenen Bildnis des Caesar Baronius²⁾, das im Gegensatz zu der noch schwerfälligen Behandlungsweise des "Nicolo" schon eine viel leichtere und routiniertere Technik aufweist. Beiden Stichen gemeinsam ist die Bildung der Konturen, die nicht durch eine fortlaufende Umrißlinie, sondern durch feine, rechtwinklig dazugestellte Parallelschraffuren gegeben werden.

1) Bezeichnet: "Nicolo detto il cieco da Pistoia", einen Blinden darstellend, der einer Alten das Flötenspielen lehrt.

2) Kardinal und berühmter Historiker

Franziskus von Assisi - Darstellung eines Heiligen

Neben den Porträts der Bettelmönche Gerusus und Rebaldis wird Villamenas Interesse an diesem Thema durch weitere Bildnisse von Mitgliedern der aus der mittelalterlichen Armutsbewegung hervorgegangenen Ordensgemeinschaften belegt¹⁾, deren Bestrebungen in Besitzlosigkeit und Bestreiten des Lebensunterhaltes durch Arbeit und Almosen bestanden²⁾. Große Bewunderung und Verehrung brachte er Franziskus von Assisi entgegen, die in den verschiedenen Darstellungen aus dem Leben des Heiligen seinen Ausdruck findet.

1) Während das Alte Testament Armut als Ausdruck wirtschaftlicher Not und individueller Verschuldung kennt, und Armut in der Prophetie des Amos (Amos 2, 6 ff) als Folge ungerechten Reichtums angeklagt wird, ethisiert das Neue Testament den sozialen Gegensatz Armut - Reichtum, indem der materiellen Not der geistliche Reichtum gegenübergestellt wird. Für die weitere Entwicklung sind zwei Vorstellungen entscheidend: Armut als geschichtliche Konstante (5. Moses, 15, 11: "Arme habt ihr allezeit bei euch") und Barmherzigkeit als ihr christliches Korrektiv (Matthäus 25, 40: "Was ihr einem unter diesen meinen geringsten Brüdern getan habt, das habt ihr mir getan"). Aus dieser, aus der Bibel abgeleiteten Einstellung gehen im Mittelalter Armutsbewegungen hervor, die später zu ordensähnlichen Gemeinschaften geführt haben. (W. Roscher, System der Armenpflege und Armenpolitik, Meyers Encyclop. Lexikon, Bd. II)

2) Neben verschiedenen Franziskusbildnissen und der Serie "S. Francisci Historia" hat Villamena auch Porträts anderer, durch praktizierte christliche Nächstenliebe hervorgetretener geistlicher Persönlichkeiten gestochen, u. a. das der Theresa v. Avila, Reformatorin des wegen seiner strengen Observanz berühmten Karmeliterordens und das Bildnis des frommen und bescheidenen, vom Volk tief verehrten Oratorianers Filippo Neri.

Villamena, in Assisi, dem Zentrum der Bettelordensbewegung geboren und aufgewachsen, kam dort wahrscheinlich schon früh mit den Lehren und Schriften des Heiligen Franziskus und der von ihm gegründeten Ordensgemeinschaft der Minderbrüder in Berührung¹⁾.

Nach einer vorübergehenden Epoche des Rückgangs hatte das Franziskanertum im 15. Jahrhundert eine Wiederbelebung erfahren, die sich in der Folgezeit verstärkt fortsetzte, nicht unbeeinflusst von den sich Ende des Jahrhunderts - zu Lebzeiten Villamenas - immer mehr verschlechternden politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen. Der Kirchenstaat wurde von drei Plagen zugleich heimgesucht: von Banditen, von Teuerung und Getreidemangel und ansteckenden Krankheiten. Im Sommer 1590 brach eine Seuche aus, die in Umbrien, der Heimat Villamenas, ganze Ortschaften ihrer Bewohner beraubte. Auch Rom blieb nicht verschont, da hier die sich wenig später ausbreitende Pest ihre Opfer forderte²⁾.

In Anbetracht dieser Umstände ist es nicht verwunderlich, daß sich die allgemeine Aufmerksamkeit dem Orden zuwandte, dessen Gründer einst vom Volk der "Poverello" genannt

1) Franziskus von Assisi (1182 - 1223) gewann großen Einfluß durch das von ihm verwirklichte Ideal der apostolischen Eigentumslosigkeit. Seine Hauptgedanken legte er in der Regel für die Gemeinschaft der "Fratres Minores" dar. Erste Fassung von 1221, zweite von 1223. (Schriften des Hl. Franziskus v. Assisi, Einf., Übers., Auswertung v. P. Dr. Kajeta Eßer OFM und P. Dr. Lothar Hardick OFM, 2. verbesserte Aufl., O. Coelde Verl., Werl, 1956)
 Weitere Hinweise auf die Lehren Franziskus' in seinen Briefen, Gebeten und Lobgesängen, dem Testament (nicht gesichert), den Viten des Th. v. Celanos u. Bonaventuras und in den im 14. Jh. entstandenen Legendenzyklen "Fioretti di San Francesco".

2) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. X, S. 537

wurde. Franziskus hatte sich nicht mit der abstrakten Verehrung der Tugend zufrieden gegeben, sondern verpflichtete mit der von ihm aufgestellten und noch immer gültigen Ordensregel¹⁾ seine "Fratres Minores" zu einem Leben in Gehorsam, Armut und Keuschheit. Weder Aufwiegler noch aktiver Kämpfer gegen bestehende Ordnungen und die in Dogma und äußeren Kultus erstarrten kirchlichen Institutionen, trat er als Bekenner und Erneuerer des wahren Christentums auf, das er nach dem Beispiel des "pauperi Christi" spontan und individuell erlebte und verwirklichte²⁾.

Forts. Anm. 2)

Vgl. auch Bericht van Manders über Goltzius' Aufenthalt in Rom (1591): "Hier ist auch erwähnenswert, daß, als Goltzius in Rom war, eine außerordentliche Teuerung ganz Italien heimsuchte und in Rom eine jammervolle Not und ansteckende tödliche Krankheiten herrschten, sodaß tausende von Menschen in kurzer Zeit zugrunde gingen. Auch lagen überall auf den Straßen und öffentlichen Plätzen Roms todkranke Menschen herum und starben. Dies war auch an manchen Orten der Fall, wo Goltzius beschäftigt war, die antiken Statuen abzuzeichnen, was ihn nicht hinderte, seiner Neigung nachzugehen, trotz des Verwesungsgeruchs, der sich dort sehr stark geltend machte und seines überaus empfindlichen Geruchssinnes." (H. Floerke, Das Leben der ndl. und dtsh. Maler des Carel van Mander, Bd. II, S. 235)

- 1) Die endgültige, vom Papst sanktionierte Regel war die Zweitfassung aus dem Jahre 1223.
- 2) Gobry, Franz v. Assisi, S. 65
 "Das auf Franziskus selbst zurückgehende Franziskanertum will die Kirche wirksam reformieren, aber es ist der Auffassung, daß nichts diesem Reformwerk zuträglicher ist als Einheit u. Unterwerfung, daß nichts dem Bemühen um kollektive Erneuerung besser dient, als wenn man mit der eigenen Bekehrung beginnt, wie es das Schlußkapitel der endgültigen Regel so bündig zum Ausdruck bringt. Kann sich aber jemand als bekehrt ansehen, der nicht die brüderliche Liebe lebendig hält und der Autorität keine Achtung erweist? 'Selig der Diener Gottes, der den Geistlichen sein Vertrauen schenkt ... Und wehe denen, die sie mißachten, selbst wenn sie in der Sünde sind, darf niemand sie richten, denn der Herr allein behält sich dieses Recht vor.'"

Asketisch, frommen und einfältigen Gemüts, dabei vorurteilsfrei, heiter und dem Schönen zugewandt, gewann er die Sympathie des Volkes weit über den Bereich des Katholizismus hinaus. Nicht zuletzt deshalb, weil die Liebe zur Armut für ihn unzertrennbar mit der Liebe zu den Armen und Erniedrigten verbunden war: "Wer einen Armen schmäht, beleidigt Christus, dessen edles Abzeichen jener trägt, denn er hat sich um unseretwillen arm gemacht in der Welt"¹⁾.

Der volkstümliche Charakter des Franziskanertums trat nirgends so deutlich hervor wie in dem noch zu Lebzeiten des Heiligen gegründeten dritten Orden für Weltleute²⁾. Diese weit verbreitete Laienbruderschaft der Tertiaren, der auch Michelangelo und Raffael angehörten, hatte sich die Werke schristlicher Nächstenliebe zur Aufgabe gemacht und sich von Anfang an um die Lösung sozialer Fragen bemüht. Ihre "Regel verdammt jeden Luxus der Kleidung und Tafelfreuden, jede überflüssige Aufwendung, jede Hoffahrt aus blutmäßigen oder sozialen Gründen, verlangte von den Reichen, daß sie die Armen behandelten wie ihresgleichen und genauso lebten wie sie und vereinigte die Mitglieder der verschiedenen sozialen Schichten in der gleichen Liebe und Zuneigung"³⁾.

Hier wird eine Gesinnung deutlich, die möglicherweise auch die religiöse Konzeption Villamenas beeinflußt haben könnte. Eine auf der franziskanischen Botschaft beruhende

1) Durch bestimmte Pflichten wurden sie zu einer gewissenhaften Befolgung des Evangeliums angehalten, nicht nur im Privatleben, sondern auch in ihren sozialen Beziehungen. Neben Gebets- und Bußübungen gehörten Fürsorge für Arme und Kranke, die Entrichtung von Beiträgen und Verzicht auf Waffentragen zu ihren Aufgaben.
(I. Gobry, Franz v. Assisi, S. 32-33)

2) I. Gobry, Franz v. Assisi, S. 110

3) Thomas v. Celano, Vita prima, 15. Kap. n. d. Übers. v. P. Engelb. Grau OFM, D. Coelde Verl., Werl, 1955, zitiert nach Gobry, S. 65

christliche Vorstellungswelt würde nicht nur seine Vorliebe für das Bettlerthema, sondern auch die religiös-ethische Tendenz und den auffallend unsinnlichen Zug seines Gesamtwerkes erklären, der nicht in der Eliminierung allzu materieller Körperlichkeit liegt, sondern in einer allein vom sittlich richtigen Verhalten bestimmten Anschauung. Bezeichnend dafür auch sein Verzicht auf repräsentative Selbstdarstellung, der in dem ungewöhnlich schlichten Selbstporträt zum Ausdruck kommt, das jeden Anspruch auf die ihm zustehende gesellschaftliche Stellung als angesehener und erfolgreicher Künstler und Verleger vermissen läßt¹⁾.

¹⁾ 1624 von dem Verleger J. B. Costantin herausgegeben, nach einer Zeichnung von Villamena aus dem Jahre 1621.

Der Heilige Franziskus in der Wüste

Neben Villamenas Porträts des büßenden und des betenden Franziskus ist die Darstellung "Franziskus in der Wüste" die bedeutendste. Das hochformatige Blatt ist undatiert und mit "F. Villamena F." bezeichnet. Nach Mariettes handschriftlichem Bandverzeichnis handelt es sich hierbei um eine Bilderfindung Villamenas, die er eigenhändig gestochen hat¹⁾.

Franziskus kniet zu Füßen eines steil aufragenden Felsens inmitten einer bergigen Waldlandschaft, tief über das Kruzifix gebeugt, das er in seinen Händen hält. Unter der linken, den Corpus umklammernden Hand ein aufgeschlagenes Buch, daneben der Totenkopf - die Attribute des Heiligen²⁾. Die Gestalt ist in eine weich und üppig fallende Mönchskutte gehüllt, deren schwere Stofflichkeit noch durch die großförmigen und plastischen Falten betont wird. Die nackten Füße zeigen die Wundmale und sind wie die Hände von schlanker und knochiger Struktur. Die edel geformten, asketischen Gesichtszüge haben einen stillen und leidenden Ausdruck. Haupt- und Barthaare sind blond und leicht gewellt.

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villamène, Bd. I, Nr. 59 "S. François dans le Desert prosterné devant un crucifix, inv. & grav. a Rome par F. Villamène."

2) Das Kreuz mit Corpus ist Ausdruck seiner opferbereiten Liebe zu dem Gekreuzigten und seines unablässigen Trachtens, ihm in allem ähnlich zu werden. Das Buch wurde seltener beigelegt, es handelt sich entweder um das Evangelium, dessen Inhalt und Forderungen der Heilige nach bestem Können zu verkörpern bemüht war oder ist als Regelbuch zu deuten. Der Totenkopf weist auf seine Verachtung alles Irdischen hin. Er wurde ihm nicht im Mittelalter, sondern erst im Barock beigegeben. (Braun, Trachten u. Attribute d. Heiligen i. d. dt. Kunst, S. 268)

Im Hintergrund, zwischen verstreuten, dicht belaubten Baumgruppen eine halbverborgene Klosteranlage. Auf sanft ansteigendem Bergpfad ein sich langsam nähernder, in ein Buch vertiefter Gefährte des Franziskus.

Die Legende verdeutlicht das inhaltliche Geschehen der Darstellung, das in der imitatio der Leiden Christi kulminiert:

Legisti hanc sedem mea sola et vera voluptas?
Haec capiti inventa est digna corona tuo?

Ab mea tu potius subear praecordia et intus,
Abluo dum lacrimis vulnera regna tene

F. Villamena F.

Romae

Cum Privilegio Sum. Pont.

Superiorum Permissu

Die Wiedergabe des Heiligen in Waldeinsamkeit, in knieender Haltung vor dem Kruzifix betend, finden wir erstmals auf einem Stich Marcantons¹⁾. Aus dem Porträt der Frühzeit - die Anfänge des Franziskusbildes gehen in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück - hatte sich damit über ein Zwischenstadium der Unter- und Beiordnung des Heiligen auf Devotionsbildern eine Darstellung entwickelt, in welcher Franziskus allein als Träger der Haupthandlung erscheint²⁾.

Keines der frühen Porträts hatte eine glaubwürdige Anschauung des Franziskus vermittelt, der mittelgroß, blondbärtig, mit schmalem, länglichen Gesicht dargestellt wurde. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begann die Betonung asketischer Züge, aber erst Cimabue unternahm

1) Franz als BÜßer, B. 148, P 79

2) H. Tode, Franz v. Assisi, S. 106
Vorbedingung für diese entscheidende Wandlung des Franziskusbildes war das im Norden häufig vorkommende Motiv des lesenden oder in Anschauung des Kreuzes vertieften Franziskus, die "Stigmatisation" der Le-gendenzyklen und die geläufige Darstellung des büßen-den Hieronymus.

den Versuch einer genaueren Differenzierung¹⁾. Mit Toritti entwickelte sich dann gegenüber dem Streben nach Ähnlichkeit eine Idealbildung des Heiligen (Mosaiken im Lateran und in S. Maria Maggiore, Rom).

Auffallenderweise wurde er immer blond wiedergegeben, entgegen seiner eigenen Aussage "... ego sum illa gallina, statuara pusillus, nigerque" und der Beschreibung des Thomas von Celano²⁾.

Allmählich ging man von dem bärtigen zum jugendlichen Franziskus über, der im Quattrocento zunehmend an Bedeutung gewann und noch für Tizian und Correggio bestimmend wurde. In der Toscana und Umbrien aber, der Heimat des Franziskus, blieb die Vorliebe für den traditionellen Typus und die blonden Haare bestehen.

Villamena hat mit seiner Darstellung die von Marcanton hergeleitete neue Gestaltungsweise übernommen und auch in der Wiedergabe der äußeren Charakteristika auf die heimische Überlieferung zurückgegriffen. Dennoch gehört dieses mit großer Subtilität gestochene Blatt zu seinen ausgereiftesten Arbeiten.

Das Besondere seiner Bildauffassung liegt in dem überzeugenden Ausdruck weltentrückter Kontemplation, in der tiefen Ergriffenheit und dem inbrünstigen Sichversenken des Heiligen. Dazu kommt der reizvolle landschaftliche Hintergrund, die einzige detaillierte Landschaftsszenerie

1) H. Tode, Franz v. Assisi, S. 98
Fresco von Cimabue in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi
Vasari weist noch auf ein anderes Bildnis hin (Vita di Cimabue, Bd. I, 221): "... lo ritrasse (il che fu cosa nuova in qu'tempi) di naturale, come seppe il meglio." Gemeint ist eine kleine Altartafel mit Goldgrund in S. Croce, Florenz, deren Zuschreibung allerdings zweifelhaft ist.

2) Thomas v. Celano II Leg. I, 16, S. 40
Tres socii Cap. IV S. 739

des Oeuvres¹⁾. Durch fein nuancierte Strichlagen werden Licht- und Schattengegensätze wirkungsvoll gesteigert, aber sie sind nie so dicht und tonig, daß der Eindruck lastender Schwere entsteht. Villamena läßt hier mit seinem Blick für die Schönheiten der Natur die Nähe zu Muziano erkennen, dessen Landschaftsbild richtungsgebend für ihn wurde. Die enge Beziehung des "Hl. Franziskus in der Wüste" zu Muziano läßt sich anhand des "Hl. Onuphrius in der Landschaft" nachweisen, der zu einer von Cort nach Vorzeichnungen Muzianos für den Verleger Lafreri gestochenen Serie von sieben (ursprünglich acht) Heiligen BÜßern gehört. Sie "wurde von van Mander (1604) bis hin zu Mariette (1741) einmütig unter allen Kennern als Meisterwerk der Landschaftskunst gelobt"²⁾ und mußte auch Villamena bekannt gewesen sein, zumal er nach Vorlagen von Muziano gearbeitet hat.

Vergleicht man Villamenas Stich mit der Zeichnung Muzianos, können wir ganz ähnliche Baumformationen mit schlanken, hohen Stämmen und Übereinstimmungen bei der Bildung der Baumkronen und ihres Blattlaubes feststellen. Der wesentlichste Unterschied beider Blätter besteht darin, daß Muzianos Schwergewicht auf der Landschaft liegt, während Villamena stärker den Heiligen in den Mittelpunkt stellt. Dadurch tritt der Eigenwert der

1) In Villamenas grafischem Werk findet sich keine selbständige Landschaftsdarstellung, obgleich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Grafik, besonders die Radierung, Ansätze aufgenommen hat, "die, in der Malerei zuerst formuliert, zur vollen Entfaltung der 'Landschaft' als Bildthema führten. Die 'Landschaft' emanzipiert sich aus alten Themenverbindungen und setzt sich als selbständige Bildgattung durch. Die Grafik wird dabei zum Schrittmacher." Um 1500 hatten vor allem deutsche, dann auch italienische Grafiker das neue Gebiet erschlossen.
(Bilder nach Bildern, A. K., S. 8)

2) P. Breughel d. Ä. als Zeichner, S. 150, Kat.-Nr. 206

Landschaft zurück und erfüllt Rahmenfunktion. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Muziano eine "Landschaft mit Heiligen" dargestellt hat, Villamena aber einen "Heiligen in der Landschaft".

Wie schon auf früheren Darstellungen gehen auch bei Villamena die des BÜßenden Franziskus und die des Stigmatisierten ineinander über¹⁾. Die Bergebene, auf der der Heilige kniet, die im Hintergrund sichtbare Kapelle und der lesende Gefährte des Franziskus²⁾ weisen auf den mons Alverna hin, den Ort, an dem sich das Wunder der Stigmatisierung vollzogen hat. Berg, Kapellen und Gefährte finden wir schon auf dem Stigmatisationsbild des Legendenzyklus von Giotto in der Oberkirche von San Francesco, Assisi, dem die Aufzeichnungen des Bonaventura³⁾ als Vorlage diente: "Das Fresco ist getreu nach dem Quellenmaterial des hl. Bonaventura gezeichnet. In seiner Komposition ist es verwandt mit den Verklärungsbildern Christi auf dem Berge (Mt. 17, 1). Die Stigmatisation des Franziskus ist die erste uns bekannte in der Geschichte. Für Franziskus war sie tatsächlich seine Taborstunde. Bonaventura spielt gezielt darauf an, wenn er den Bericht der Stigmatisation ebenso einleitet wie der Evangelist Matthäus den Bericht der Verklärung auf dem Berge. Es sind die gleichen Worte. Gottes Vorsehung führte den Franziskus "abseits auf einen hohen Berg". Im Fresco sind alle Elemente eines Verklärungsbildes Christi enthalten, so der hohe Berg, betende Gestalten und "Hütten" (Kapellen)"⁴⁾.

1) Thode, Franz v. Assisi, S. 570 (Anm. 164)
Z. B. Guercinos Bild in S. Giovanni in monte zu Bologna

2) Es war nur einem der Gefährten, dem Bruder Leo, erlaubt, ihn in der Einsamkeit des Alverna aufzusuchen.

3) Bonaventura, Legenda Sancti Francisci (1263)

4) P. Gerh. Ruf, Franziskus u. Bonaventura, S. 196

Im Gegensatz zu den der Darstellung der Stigmatisation entnommenen Elementen entspricht Franziskus selbst dem Typus des heiligen BÜßers. Er erinnert, wie schon Ph. de Rebaldis, in der figürlichen Gestaltung, den asketischen Gesichtszügen und den schlanken Händen mit pointierten Gelenken und länglichen Nägeln an Fenzoni, ist aber frei von der dem Fenzoni eigenen, übersteigerten Theatralik in Haltung und Ausdruck¹⁾. Gerade der Verzicht auf dramatischen Ballast und blasser, aber aufdringlicher religiöser Symbolik überzeugen bei Villamenas Darstellung des Heiligen, der noch von Renan als der einzige vollkommene Christ seit Jesu bezeichnet wurde²⁾.

1) Villamena hat verschiedene Darstellungen von Fenzoni (Ferrau da Faenza) gestochen, u. a. die Heiligen Johannes und Paulus.

2) Gobry, I., Franz v. Assisi, S. 109

Giovanni Alto/Grosso - zwei Bildnisse eine Cicerone

Villamena hat zwei Bildnisse des Schweizergardisten und Romführers Giovanni Alto oder Grosso gestochen, dessen eigentlicher Name Hans Rudolf Heinrich Hoch lautete¹⁾. Paul Krieg, Verfasser der Geschichte der Schweizergarde, berichtet, daß Hoch etwa um 1577 geboren wurde und nach der Eintragung im Totenbuch des Campo Santo Teutonico 1660 gestorben ist²⁾. Im Jahre 1619 noch als einfacher Gardeknecht aufgeführt, steigt Alto später in den Offiziersrang auf, wird 1633 "Foriere nella Guardia N.S.", 1644 "Ufficiale" und gehört schließlich zu den "Amtsleuten" der Garde³⁾.

Neben seinem Dienst als Schweizer hat er schon früh mit dem Studium des antiken Rom begonnen, und seine umfangreichen Kenntnisse der Altertümer der Stadt machten ihn bald zu einem der bekanntesten und gesuchtesten Fremdenführer seiner Zeit⁴⁾. "Dafür legen die 785 Widmungen beredtes Zeugnis ab, die ihm Romreisende als dankbare Erinnerung schrieben. Sie sind in vier Bänden der Biblio-

1) P. Krieg, Hans Hoch/Giovanni Alto, S. 225-226
Genannt auch Johann Alten, von Alten, von Alto, de Alto, Giovanni (Ioannes) d'Alto, Ioannes ab Alto, Jean Alt, Johan (Hans) Hoch, Ioannes Hock, Johann Huch oder Huchen, Hans Hochen und Hohen, Johann Altan.

2) ebda., S. 225

3) ebda., S. 226

4) Von L. Schudt nicht unter den Antiquaren in seinem "Guide di Roma" aufgeführt, erscheint auch sonst nicht in der Literatur.

teca Chigiana gesammelt auf uns gekommen"¹⁾. Den einzelnen Widmungsblättern ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das Wappen des Fremden beigegefügt, und viele sind mit kunstvollen Miniaturen geschmückt. Die älteste dieser Widmungen stammt aus dem Jahre 1606, die letzte erhielt Alto 1659, ein Jahr vor seinem Tode. Diese wohl einzigartige, in vieler Hinsicht interessante Sammlung von Erinnerungsblättern gibt genaue Auskunft darüber, wer sich in Rom der Führung Altos anvertraute. Neben Mitgliedern des europäischen Hochadels und der führenden Geistlichkeit finden sich auch Vertreter des Bürger- und Soldatenstandes²⁾.

-
- 1) Krieg, Hans Hoch/Giovanni Alto, S. 230
Die "4 Volumi con dedicatorie per Giovanni Alto/Hans Hoch" in der Biblioteca Vaticana, Chigi G IV, 111, 112, 113 und 114.
- 111: Braunroter Ledereinband mit Goldimpressionen u. goldgeprägtem Wappen Alexanders VII., 226 Eintragungen u. Widmungen, illustriert.
 - 112: Einband w.o., goldgeprägtes Wappen Altos, Inschriften: GIOVANNI RIDOLFO ALTO SVIZERO DE LUCERNA IN GUARDIA DE N. SIGRE INTERPRETE DELLA ILLMA NATIONE ALLEMANA IN ROMA
209 Eintragungen u. Widmungen, illustriert.
 - 113: Einband w.o., Inschriften: GIOVANNI ALTO SVIZERO DE LUCERNA UFFICIALE DELLA GUARDIA SVIZERA DI N.S. - ET INTERPRETE DELLA ILLMA NATIONE ALLEMANNA.
175 Eintragungen u. Widmungen, illustriert.
 - 114: Ledereinband, weiß mit Goldprägung u. Wappen Altos. Inschrift: "GIOVANNI ALTO SVIZZERO"
452 Eintragungen u. Widmungen illustriert.

Die Sammlung ist nicht chronologisch geordnet, der letzte Band macht den Eindruck einer Nachlese.

- 2) Zu ihnen gehörten die Herzöge v. Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Braunschweig, Sachsen, Hessen etc., Fürstbischöfe, Äbte und Domherren, aber auch der durch seine römischen Reiseberichte bekannt gewordene Arzt Dr. Kaspar Stein aus Königsberg (vgl. L. v. Pastor, Geschichte d. Päpste, Bd. XII, S. 628) und der weitgereiste Engländer William Spenser, der ihm am 13.12.1658 folgende Widmung schrieb: "Nachdem ich die ganze Welt durchwandert, habe ich nie einen Herrn so treu und höflich gegenüber Fremden gefunden, an keinem Ort, in keinem Land." (Bd. 113 fol. 234)

1637 gab Alto das damals vergriffene Kupferstichwerk über Rom "Antiquae urbis splendor" des Giacomo Lauro neu heraus¹⁾. Er hatte die überall verstreuten Druckplatten gesammelt, überarbeitet und zum Grundstock der neuen Ausgabe gemacht. Er ergänzte sie durch zahlreiche neue Veduten und ließ sie bei Vitale Mascardi drucken. Bei den meisten Ansichten handelt es sich um Rekonstruktionen römischer Bauwerke mit entsprechenden Erklärungen, die aber nicht wie bei der früheren Ausgabe auf der Rückseite, sondern auf der Bildseite stehen. Alto eignete dieses Werk besonders den "Nationi Ultramontane zu, aber auch "ändern, die sich, um von solchen Dingen Kenntnis zu erlangen", an ihn wenden sollten²⁾.

Diese von Alto erweiterte Ausgabe war so gefragt, daß er schon 1641 eine Neuauflage publizieren konnte. Im Gegensatz zu der Ausgabe von 1637 waren den lateinischen Erklärungen Übersetzungen in Italienisch, Deutsch und Französisch beigegeben. Auch der ursprüngliche Titel "Antiquae Urbis Splendor" war geändert und lautete jetzt "Splendor

1) Lauro (Lauri), Kupferstecher u. Verleger, tätig 1584-1637

Titel der Originalausgabe:

ANTIQUAE.URBIS.SPLENDOR/HOC/EST.PRAECIPUA.EIUSDEM.
 TEMPLA.AMPHITHEATRA.THEATRA.CIRCI.NAUMACHIAE.ARCUS/TRI-
 UMPHALES.MAUSOLEA.ALIAQUE.SUMPTUO.SIORA.AEDIFICIA.POM-
 PAE.ITEM.TRIUMPHALIS/ET.COLOSSAEARUM.IMAGINUM.DECRIPTIO/
 Opera & industria Iacobi Lauri Romani in aes incisa
 atque in lucem edita.

Das Werk kam in wenigstens vier Auflagen heraus, bevor es von Alto neu aufgelegt wurde. Kleineren, aber verbreiteten Rombüchern mit Ansichten und Rekonstruktionen antiker Bauwerke (u.a. Cavalieris und Vaccarios Statuensammlung) liegen zum großen Teil Werke wie Lauros "Antiquae Urbis Splendor" zugrunde und wurden sehr häufig als Illustrationen zu Büchern über die Topographie des alten Roms benutzt (vgl. Chr. Huelsen, Das Speculum Romanae Magnificentiae des A. Lafreri).

2) "ultra montan" ist hier noch in der ursprünglichen Bedeutung = jenseits des Berges aufzufassen. Erst später verstand man unter "Ultramontanismus" die an die päpstliche Autorität gebundene Haltung des politischen Katholizismus.

Dell' Antica Et Moderna Roma Nel Ovale Si Rappresentano"1). Schon die erste Neubearbeitung zeigt Alto auf einigen der Stiche bei seiner Tätigkeit als Fremdenführer, als rednerisch gewandten Kenner der Sehenswürdigkeiten der Stadt, der mit weitausholender Geste auf sie aufmerksam macht. Auf einer Darstellung hält er sogar ein Spruchband in den Händen, mit dem er sich für die Führung durch Rom empfiehlt: "Hans Gros (sic) Burger zu Luzern/ kompt her ihr frume/ Ehrliche liebe teutschen"2).

Auch die zeitlich vor der Neuausgabe des Lauroschen Kupferstichwerkes liegenden Darstellungen von Villamena geben Alto als Cicerone, als "La uera Guida de gl'Oltromontani"3) wieder.

Das erste, hochformatige Porträt hat Villamena 1613 in Kupfer gestochen und mit folgender Beischrift versehen:

La uera Guida de gl'Oltromontani
Hò qui ritratto al natural'sembiante
Mostra l'antiche, e le moderne piante,
E le fabriche ecclese di Roma.

Al Mag.co Andrea Vachario

Vi hò dedicato il ritratto di Giovanni Grosso da Lucerna Soldato della guardia di N.S.re si per l'amicitia ch'è tra noi dua come anco per le molte stampe che hauete dell'antiche è moderne fabriche de Roma.

Riceuetela dunque come cosa da bono amico, et Dio ui conserui.

In Roma l'anno 1613 Franc. Villamena

con privilegio del sommo pontefice et licenza de superiori")

1) Vollständiger Titel bei Ehrle, Krieg, Schudt etc.

2) "Antiquae Urbis Splendor", Ausgabe 1637, Tafel 90. Zwei weitere, veränderte Darstellungen auf Tafel 137 und 138.

3) Widmungstext des Porträts von 1613

4) Andrea Vachario (Vaccari) bekannter römischer Verleger

Die übergroße Gestalt des Gardisten steht auf schmalem, erhöhtem Vordergrund, von dem sich jenseits dieser Bodenwelle der tief unten dargestellte Mittel- und Hintergrund deutlich abhebt. Alto ist dem Betrachter in Dreiviertelsansicht zugewandt, der rechte, erhobene Arm weist mit ausgestrecktem Zeigefinger über den linken Bildrand hinaus, die linke Hand umfaßt das mit der Spitze den Boden berührende Schwert¹⁾, Unter dem linken Fuß liegt der Kopf einer Schlange, deren Körper sich um Fuß und Schwertschneide windet. Das Gesicht Altos ist das eines bärtigen Mannes von mittleren Jahren, die Haltung energisch, sicher und selbstbewußt. Dem entspricht die reiche, modische Kleidung, der breitrandige Hut mit üppigem Federschmuck, das kostbare Wams mit Halskrause und Puffärmeln und die mit Bändern und Rüschen verzierten, fein gefälteten Beinkleider. Neben ihm, in der unteren, linken Bildecke das Fragment einer Säulenbasis mit dem Monogramm Villamenas. Die den Mittelgrund bildende Piazza wird von kleinen, im Gespräch vertieften oder ihrer täglichen Beschäftigung nachgehenden Menschengruppen bevölkert, Begrenzt wird die Anlage von einer Auswahl der "antiche e moderne fabbriche di Roma", die zu den berühmtesten Sehenswürdigkeiten der Stadt gehören, aber nicht topographisch angeordnet sind. Links S. Maria di Loreto von A. Sangallo d. Ä.¹⁾, daneben die Columna Traiana mit der 1587 aufgestellten Petrusstatue in detaillierter Wiedergabe von Postamentblock und Reliefschaft mit angedeutetem Bandfries. Rechts S. Maria Rotonda, das zur christlichen Kirche geweihte Pantheon mit den Verkaufsbuden und dem bunten Treiben der Marktleute in der Vorhalle, überragt von dem Obelisk S. Pietro und dem Torre delle Milizie, der zu den Resten einer mittelalterlichen Burg gehört.

1) P. Krieg, Die Schweizergarde, S. 437
Es handelt sich hier um einen sog. Zweihänder und nicht um einen Degen

2) 1507 erbaut, Piazza del Foro Traiano

Porträts in ganzer Figur sind uns im Werk Villamenas schon in der Bettlerfolge begegnet. Auch dort beherrschen die Dargestellten, im Vordergrund auf schmaler Bodenwelle stehend, die Bildfläche. Aber während sich die Bettler und Ausrufer vor dem den Hintergrund bildenden Himmel abzeichnen, der den leeren Raum eigentlich erst sichtbar macht und den Menschen in einer abstrakten Existenzform darstellt, hat Villamena den Cicerone in seine reale Umgebung hineingestellt, ihn mit der Wirklichkeit seines Daseins eng verknüpft. Der Hinweisungsgestus veranschaulicht den Vorstellungsinhalt und macht die Beziehung zur Hintergrundsarchitektur und ihre Bedeutung für den Dargestellten verständlich. Die Architektur wird zum Attribut des Porträtierten - nicht dem Soldaten der Schweizergarde soll Aufmerksamkeit geschenkt werden, sondern dem Antiquario, dem Kenner der Altertümer Roms¹⁾. Der Akzent liegt auf Stellung, Stand und repräsentativem Auftreten, ein Eindruck, der sich noch durch das Monumentale der Erscheinung vor dem erheblich verkleinerten Hintergrund verstärkt. Im Einklang damit steht die aufwendige und kostspielige Kleidung, die kaum etwas mit der Tracht der Garde gemein hat und nur von dem finanziell erfolgreichen Cicerone Alto bestritten werden konnte, nicht aber von dem niedrigen Sold eines Gardeknechtes²⁾.

1) Es war einem Schweizergardisten erlaubt, dem Dienst fernzubleiben u. einen Ersatzmann zu stellen, den er allerdings bezahlen mußte. Dadurch war es Alto möglich, Angehöriger der Garde zu sein und gleichzeitig die Tätigkeit eines Fremdenführers auszuüben. (Mündl. Mitteilung v. Krieg)

2) P. Krieg, die Schweizergarde, S. 310
Der Sold eines Gardeknechtes belief sich auf vier Goldscudi, ein Hauptmann erhielt dagegen fünfzig Goldscudi. ebda., S. 437-438

"Von ihm (Alto) sind zwei Porträts erhalten, von denen besonders das erste aus dem Jahre 1613 den Eindruck macht, als habe er es sich etwas kosten lassen, sich möglichst reich herauszuputzen. Alles an seiner Gewandung erscheint übertrieben, der Verbrauch an Stoff ist schon an den Beinkleidern maßlos, und ebensolches Übermaß zeigen die Puffen und Maschen an Wams und Ärmeln. Das gleiche gilt für den Hut mit seinem unmöglich

Gestaltporträts, die mit der dargestellten Architektur in direktem Zusammenhang standen, gab es schon vor Villamena. Von Heemskerk kennen wir verschiedene Darstellungen, die den Malerkünstler mit dem Skizzenbuch in der Hand inmitten einer architektonischen Landschaft zeigen. Aber im Gegensatz zu dem Übergroßen, fast frontal vor dem Betrachter stehenden Alto erscheint der in seine Arbeit vertiefte Heemskerk klein und unscheinbar vorden eher gewaltig wirkenden Ruinen und Bauwerken. Altos leicht pathetische Haltung und die kontrapostische Bewegung eines erhobenen und eines gesenkten Armes in sehr reiner Umrißlinie geben der Gestalt einen betont statuenhaften Charakter und lassen erkennen, daß Villamena sich an anderen Vorbildern orientiert hat. Hier bietet sich ein Stich nach dem Apoll vom Belvedere von Anton Eisenhoit aus Würzburg an, der sich Ende des 17. Jahrhunderts in Rom aufhielt und mit der Nachbildung von Antiken befaßt war¹⁾. Eisenhoit hat sich um eine getreue Wiedergabe der Statue bemüht und sie "in imposanter Stellung vor der Front des Belvedere -

Forts. Anm. 2)

großen Federschmuck und der breiten Krempe. Das Schwert ist ein richtiger Zweihänder. Auf dem anderen Porträt von 1623 erscheint die Kleidung vielleicht etwas weniger übertrieben mit Ausnahme der Handschuhstulpen, der Kniebänder und des Federhutes. Von einem Soldaten und gar einem Soldaten, der als Gardeknecht in einer streng geregelten Einheit stand, ist an diesem Alto nichts, aber seine Bilder hatten ja auch nur den Zweck, für ihn als Fremdenführer zu werben."

- 1) Anton Eisenhoit, 1554-1604, ehemaliger Goldschmied. Der erwähnte Stich gehört zur Ausgabe der "Metallotheca Vaticana", eine umfangreiche, aufwendig illustrierte wissenschaftliche Abhandlung zu den päpstlichen naturwissenschaftlichen Sammlungen, die erst 1717/19 von Michele Mercati herausgegeben wurde. Daß Villamena auch Kontakte zu deutschen, sich zu Studienzwecken in Rom aufhaltenden Kupferstechern hatte, wurde schon im biographischen Teil erwähnt.

gleichsam als Herrn der Gebäudeanlagen" gezeichnet¹⁾.

Bei seiner Darstellung wählte er nicht die seit Marcanton verbreitete Profilansicht, sondern entschied sich für die Wendung zur Frontalansicht, zum Betrachter hin, die Lebendigkeit und Aktion ausdrückt.

Dieses Standmotiv der fast den ganzen Bildraum ausfüllenden Gestalt auf schmalem Sockel am unteren Bildrand vor der nur den Hintergrund bildenden, in kleinem Maßstab gestalteten Architektur finden wir auch auf dem Altobildnis. Bei aller inhaltlichen Abweichung fällt eine gewisse formale Übereinstimmung bei einem kleinen, aber nicht unwichtigen Detail auf. Während Apoll seinen Arm auf den von der Pythonschlange umwundenen Baumstamm stützt, tritt Alto auf den Kopf einer Schlange, deren Körper noch um das Schwert geschlungen ist, das er mit der Hand am Knauf festhält. Symbolische Anspielung auf den erfolgreichen Alto, der seine Neider und Gegner bekämpft und überwunden hat²⁾.

1) G. Langemeyer - R. Schleier, Bilder nach Bildern, Ausst.Kat., Münster 1976, S. 136

2) A. Henkel u. A. Schöne, Emblemata, 643
 Le vainquer surmonté par le vaincu.
 Le cault Serpent s'efforce de ronger,
 Rompre et briser l'espée clere et nue,
 Mais ceste espée, aus Serpent diminue,
 Toutes ses dents, et tasche à s'en venger.

Eine Schlange unter dem Fuß steht auch für die Sünde,
 Psalm 90, 13

Das zweite Bildnis des Giovanni Alto gehört zu den letzten Arbeiten des Künstlers, es entstand im November 1623, acht Monate vor seinem Tod. Bei dieser späteren Darstellung bediente sich Villamena, wie schon bei dem vorangegangenen Porträt, der Reiterperspektive und einem ähnlichen Kompositionsprinzip, ist aber reicher an figürlichen und landschaftlichen Elementen, mit einer ausgeprägten Tendenz zur Vedoute, der hier durch topographische Genauigkeit dokumentarischer Charakter zukommt. Auch läßt sie stärker als früher erkennen, welche Bedeutung man den antiken Überresten zumaß.

Alto steht in kaum veränderter Haltung auf der von Villamena bevorzugten Bodenwelle, die sich über die ganze Breite des unteren Bildrandes erstreckt. Links neben ihm das Fußfragment einer Kolossalstatue und ein umgestürzter Opferaltar mit der Inschrift "Phoebo et Musis" und "Opus F. Villamoenae". Auf der rechten Seite eine Schrifftafel mit den Anfangsbuchstaben D ... M (Diis Manibus), ein Ochschädel, aus dem eine Schlange gleitet und ein räudiger, abgezehrter Hund - verborgene Gefahren und Neid symbolisierend¹⁾. Dahinter die durch Menschen, Tiere und Fuhrwerke reizvoll belebte Piazza del Quirinale, rechts von der vom Bildrand überschrittenen, dreigeschossigen Fassade des Palazzo del Quirinale begrenzt, den Paul V. nach den 1613 abgeschlossenen Erweiterungsbauten fast das ganze Jahr hindurch bewohnte²⁾. Links die Marmorkolosse der Rossebändiger, die Donati 1633 als die Dioskuren Castor und Pollux deutete, damals aber noch als Bildnisse Philipps v. Macedonien und Alexanders mit dem Hengst Bukephalos interpretiert wurden. Sixtus V. hatte sie 1589 von Domenico Fontana auf neuen parallelen Postamenten axial

1) A. Henkel u. A. Schöne, *Emblemata*, 631
W. Molsdorf, *Führer d. symbol. u. typolog. Bilderkreises d. christl. Kunst des Mittelalters*, S. 120

2) L. v. Pastor, *Geschichte d. Päpste*, Bd. XII, S. 40

zur Via del Quririnale (Via XX Settembre) aufstellen lassen. Die heute noch sichtbaren, irrigen Sockelinschriften: "Opus Phidiae" und "Opus Praxiteles" wurden erst unter dem Pontifikat Urban VII., nach der Entstehung des Blattes angebracht¹⁾. Zwischen den Statuen ist der nach 1590 von Fontana geschaffene Brunnen angelegt, hier Mittelpunkt einer kleinen, interessanten Nebenszene: Auf den zum Brunnenbecken führenden Stufen sitzt ein Zeichner, der offenbar damit beschäftigt ist, die Dioskuren zu skizzieren. Während sich rechts von ihm ein Pilger tief über den Brunnenrand beugt, um seinen Durst an dem frischen Wasser zu stillen, steht zu seiner Linken ein Schweizergardist, der in Haltung und äußerer Erscheinung auffallend unserem Cicerone gleicht, in Begleitung zweier Männer in niederländischer Reisetracht, die er um Haupteslänge überragt.

Oberhalb der Dioskuren, am linken Bildrand, wird das zum Ruinenkomplex des Templum Serapidis gehörende Frontispizio di Nerone sichtbar, der sich den Westhang des Quirinals heraufzieht. Im Hintergrund erscheint der jenseits des Monte Cavallo liegende, von fernen Bergzügen eingeschlossene Stadtteil Roms, dessen markante Bauwerke gut erkennbar sind. Links die gewaltige Kuppel des Pantheon, in der Mitte S. Pietro in sorgfältiger Wiedergabe der 1593 fertiggestellten Hauptkuppel mit Laterne und Kreuz und den beiden Nebenkuppeln, von denen die letztere erst 1600 vollendet wurde. Die beiden Glockentürme sind eine Zutat des Stechers nach dem nicht verwirklichten Entwurf Madernas²⁾. Topographische Treue beweisen der von Ferrabosco erbaute Uhrturm mit dem Haupteingang zum Vatikan und die angegliederte, langgestreckte Front des Belvedere. Vor S. Pietro erhebt sich der Obelisk, der 1586 von seinem alten Standort

1) Vgl. M. Winner, Zeichner sehen die Antike, Europäische Handzeichnungen 1450-1800, Ausst.-Kat. Berlin 1967, S. 90 ff

2) Die äußerst selten dargestellten Glockentürme finden wir auf einem Stich Jacopo Lauros wieder, 1626 datiert.

im ehemaligen Nero-Circus auf die Piazza überführt wurde. Weiter rechts, nahe an das Belvedere herangerückt, zeichnet sich die Silhouette des Castel S. Angelo ab, und in geringer Entfernung schließt sich die Colonna di Marc Aurélio (Piazza Colonna) an, die seit Sixtus V. eine Statue des Hl. Paulus trägt.

Villamena hat dieses Porträt des "Praetorianers, Fremdenführers und Erforschers der römischen Altertümer" dem berühmten und gelehrten Mäzen und Archäologen Cassiano del Pozzo dediziert, der ihm nach seinen eigenen Worten "unzählige Wohltaten erwiesen hat"¹⁾. Mit dem formelhaften, lateinischen Widmungstext hält er sich ganz an die mit der Tradition der Buch- und Stichwidmung des 15. und 16. Jahrhunderts verbundenen rhetorischen Sprache - Tugend, Verdienste und gesellschaftliche Stellung Pozzos werden auf das ausführlichste beschrieben und gewürdigt:

ILLUSTRISS.EQVITI.CASSIANO PUTEO

Virtutum, et vetusti generis, quibus praefulges, ni
Ill.me omnium animos rapiunt in tui amorem et obsequia.
Patere igitur extare hoc in te meae voluntatis argumentum, quod palam exhibeo, dum Ioanem Altum, militem praetorianum, romanorum antiquitatum indagatorem, mon-
stratorem que meo caelo expressum ad te mitto, tam quam ad praedarum decus aulae principis, inter urbis aeternae decora suspiendum. Exignum grati erga te, ob innumera in me collata benefica, pignus animi, ea liberalitate mere, qua bonarum artium studia colis, & fones, meque perpetua benignitate complectere.

Vale. Romae Kal. Novemb. Anni Salutaris M.D.C.XXIII
Franciscus Villamena

Cum privilegio Sum.Pont.

Superiorum permissu

1) Der teilweise mißverständene Text hat dazu geführt, daß das Alto-Porträt auch als Bildnis C.dal Pozzos angesehen wurde.

Vgl. E. Knab, Jacques Callot u. sein Kreis, Ausst.-Kat. Wien 1968/69, S. 26, Nr. 27 und

E. Harris, Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez In: The Burlington Magazine, 1970, 112, S. 364

Bei dem älteren, hochformatigen Blatt hatte die Akzentuation vertikaler Linien bei der Hintergrundarchitektur optisch den Eindruck des Monumentalen der Gestalt noch verstärkt. Dieser Eindruck wird, trotz beibehaltener figürlicher Übergröße, durch die Wahl des Querformats und der entsprechenden Betonung der Horizontalen, der breit angelegten Piazza und Romvedute, abgeschwächt und gemildert. Die mögliche formale Anregung durch Eisenhoits "Apoll" wird durch die Abwandlung des Schlangensmotivs und des Hintergrundes nicht mehr deutlich. Dagegen liegen der schönen, für den baulichen Zustand der Stadt aufschlußreichen Teilansicht Roms die Erfahrungen zugrunde, die Villamena bei der Reproduktion der Stadtpläne von Tempesta und DuPérac gewonnen hat.

Altos Haltung selbst ist, gemessen an der früheren Wiedergabe, weniger straff und gespannt und wirkt gelöster. Der Hinweisungsgestus mit der sich nach oben öffnenden Innenthand ist verbindlicher und einladender als der ausgestreckte Zeigefinger der ersten Darstellung. Die im Detail abweichende, durch einen lässig drapierten Mantel und elegante Stulpenhandschuhe ergänzte Kleidung hat den soldatischen Charakter gänzlich verloren - der Gardist und Cicerone Alto hat sich vollends zum Kavalier gewandelt.

In der technischen Ausführung, der Anwendung der stecherischen Mittel, unterscheidet sich das Blatt von der sehr breiten, mehr zeichnerischen Arbeitsweise des älteren Porträts. Villamena bildet hier mit verschieden starken Strich- und Kreuzlagen und zarten Punktierungen feine Modellierungs- und dichte Schlagschatten, die Faltenwurf und Draperie des Gewandes plastisch hervorheben. Die teilweise eng gesetzten und tonig wirkenden Schraffuren schaffen geschmeidige Übergänge, vertiefen die Schattenmassen und Konturen und erzielen eine differenziertere Bezeichnung des Stofflichen. Bei dem früheren Altobildnis hatte Villamena weitgehend darauf verzichtet, Licht- und Schattenkontraste stärker zu akzentuieren. Die Strichführung ver-

läuft hier klar und sehr regelmäßig, ist aber nuancenärmer und schematischer, was deutlich bei den winzigen, bei aller akribischen Ausformung chiffrenhaft wirkenden Figürchen des Mittelgrundes zum Ausdruck kommt. Der sparsame Gebrauch von Schattenbildungen, die nicht unterlegten Grashalme etc., lassen das Blatt linearer und weniger farbig erscheinen, wenn auch die unbearbeiteten Partien immer noch stofflich faßbare Bestandteile des Raumes und nicht inkongruent wirkende leere Flächen sind. Insgesamt läßt sich feststellen, daß die künstlerische und technische Entwicklung Villamenas auch in seinem letzten Lebensjahrzehnt nicht stagniert oder gar nachgelassen hat. Mit zunehmendem Alter wurde seine Arbeitsweise eher lockerer und spontaner, er gewann durch ausgewogene und feinfühilige Stichtechnik größere Plastizität und Räumlichkeit und erreichte damit malerische und stimungsvolle Ausstrahlung.

Villamenas Porträtgrafiken des Cicerone Alto wurden nicht nur in Originalabzügen und Kopien der Nachwelt überliefert, sie haben sich auch als Bilderfindung verbreitet und Einfluß auf die Folgezeit genommen. Als ganzfigurige Darstellung und monumentalisierende Formulierung wurde sie von Callot in vielen seiner Zeichnungen und Radierungen aufgegriffen¹⁾. Callot, für den Italien der Ausgangspunkt war, wurde kaum von Annibale Carracci und Caravaggio, den Begründern des neuen Realismus, unmittelbar beeinflusst, "dafür aber von F. Villamena aus Assisi, der in Rom Volkstypen stach, die der 'Callotschen Manier' schon sehr nahe kamen, auch technisch in der Kraft der gravierten Linie oder Taille"²⁾. Beispielhaft für den von Villamena auf

1) Jacques Callot, 1592-1635, französischer Zeichner und Radierer. 1609 bei dem Verleger und Kupferstecher Thomassin in Rom, der mit Villamena befreundet war. Zu seinem Werk gehören geistreiche und originelle Darstellungen religiösen Inhalts, Szenen aus dem Volks- und Kriegsleben.

2) E. Knab, J. Callot u. sein Kreis, Ausst.-Kat., Wien 1968/69

Callot ausgeübten Einfluß sind der "Capitano"¹⁾ und der "Mann mit dem Degen und großem Mantel von vorne"²⁾, die dem Altoporträt von 1623 in der figuralen Gestaltung sehr ähnlich sind.

Aber auch die von Villamena angewandte Wiedergabe aus der Aufsicht finden wir häufig bei Callot. Obgleich er in der Lage war, erhaltene Anregungen auf brillante Weise zu verarbeiten und zu assimilieren, sind Blätter wie die drei großen "Pantaleone"³⁾ und ein "Fest vor der Signoria in Florenz" aus der kleinformatigen Serie der "Capricci"⁴⁾ auf Villamenas Komposition zurückzuführen.

1) J. Callot, Das gesamte Werk, München 1971, Bd. I, S. 45
Vergleichbar auch der "Capitano oder der Verliebte" der drei "Pantaleone".

2) *Lieure* 210
Die Radierung gehört zu einer Folge von Figurenstudien, die wichtig für das Sittenbild des 17. Jahrhunderts wurden (Knab).

3) *Lieure* 288-290
Die drei großen Figuren der *Commedia dell'arte*, *Pantaleone*, *Capitano* und *Zani* - Prototypen des italienischen Improvisationstheaters - stehen übergroß in der von ihnen verlangten Bühnenpose im Vordergrund. Den Mittelgrund bildet das für Callots Florentiner "Hofstil" bezeichnende Publikum, klein in dichtgedrängter Menge. Im Hintergrund reale Theaterkulisse.

4) J. Callot, Das gesamte Werk, München 1971, Bd. II, S. 976
"Capricci di varie figure", Florentiner Fassung von 1617, 50 Radierungen, ca. 54 x 81, *Lieure* 214-263
Auf diesen kleinformatigen Blättern hat Callot ganz Florenz eingefangen. Die Atmosphäre der Stadt, den Hof, seine Feste und Gebräuche, aber auch bäuerliche Idylle und die Welt der *Commedia dell'arte*. Auf winzigstem Raum stellt er bei den Festszenen ungeheure Weite und Menge dar, versammelt er so zahlreiche Zuschauer wie auf den vorangegangenen großen Blättern.

Reproduktionsstiche

Der Kupferstich hatte sich im 16./17. Jahrhundert fast ausschließlich als Reproduktionstechnik entwickelt. Obgleich Villamena der Gefahr entging, ein nur reproduzierender Künstler zu werden, hatte auch er großen Anteil an einer umfassenden, verlegerisch organisierten Produktion von grafischen Wiedergaben. Sein Ruf gründete sich wesentlich auf Reproduktionen nach Fremdmeistern, und nicht selten wurden sie von Käufern und Sammlern als seine besten Arbeiten gerühmt. Häufig wird dabei auf die qualitätsvolle, ja virtuose Technik hingewiesen, und die sorgfältige Ausführung seiner Blätter veranlaßte auch Peiresc dazu, Rubens auf Villamena aufmerksam zu machen und ihn dem Niederländer als Stecher zu empfehlen¹⁾.

Villamenas breitgefächertes Verlagsangebot ist abwechslungsreich und ausgewogen. Von seinen eigenen Erfindungen abgesehen, liegt der Akzent seiner Grafikproduktion auf traditionellen Bildinhalten und unterscheidet sich kaum von der anderer römischer Verlage. Die Sichtung des Materials ergab dennoch eine konstante Wiederkehr bestimmter Motive und Motivgruppen, die eindeutig erkennen lassen, daß die Zahl christlicher Darstellungen ver-

1) Correspondance de Rubens et documents épistolaires, Nic. Cl. de Fabri de Peiresc an Peter P. Rubens, 27.10.1621, S. 290:
 "...Je vous en supplie de tout mon coeur et de me mander s'il y auroit quelque excellent graveur de par delà, qui vouldust graver tous les deux [le Camée de l'Empereur (Gloire d'Auguste) et le Camée de Tibère (Apotheose d'Auguste)] en bonne taille-doulce, car la chose mérite bien d'estre faicte. Autrement, je les pourrois bien envoyer graver à Rome par le Villamena, afin de pouvoir soigneusement faire exprimer la ressemblance d'une douzaine de visages qu'il y a au naturel, parmy plusieurs autres figures..."

Peiresc hat auch in einem Brief an Jérôme Aléandre (23.9.1620) die Verdienste Villamenas hervorgehoben (ebda., S. 306).

hältnismäßig groß ist. Sie durchziehen von Beginn an das gesamte Oeuvre Villamenas und sind von dem eindringlichen religiösen Gefühl des Künstlers und der Heiligendevotion seiner Zeit geprägt, die unter dem Pontifikat Pauls V. (1605 - 1621) außerordentlich gefördert wurde¹⁾. Mythologische Themen, zumeist in christlicher Umdeutung, hat Villamena selten publiziert.

Die Zusammenstellung inhaltlich verwandter Serien wurde durch eine gewisse Gleichförmigkeit im Format erleichtert und gleichzeitig angeregt, eine Gepflogenheit, die wir schon bei Lafreri beobachten konnten. Stadtpläne und architekturdarstellende Ansichten entstanden in enger Zusammenarbeit mit dem Buchdruck, die zu den beliebtesten Themen der Buchillustration des 17. Jahrhunderts gehörten und den Bedürfnissen der zahlreichen Rombesucher - Pilger und Touristen - entgegenkam.

Mit wenigen Ausnahmen hat Villamena nur nach italienischen, vorwiegend älteren Meistern gearbeitet. Gemälde von Raffael, Coreggio, Barocci und Muziano dienten ihm als Vorlagen. Aber auch die in ihrer Zeit geschätzten, heute fast vergessenen Kompositionen eines Andreasi, Sorentino, Fenzoni etc. wurden von ihm gestochen und verlegt. Mariette hat in seinem Bandverzeichnis auch eine Anzahl von Stichen aufgeführt, bei denen es sich um Überarbeitungen älterer Platten von Marcanton, Marco da Ravenna und dem Meister m.d.Würfel nach Werken von Raffael, Tizian, Rosso Fiorentino und Giulio Romano handeln soll²⁾. Keines der hier im Katalog verzeichneten

1) Im Gegensatz zu Klemens VIII. legte Paul V. großen Wert auf die Verehrung der Heiligen und ließ zahlreiche Selig- und Heiligsprechungen vornehmen.

2) Entsprechende Hinweise finden wir auch in den verschiedenen Werkverzeichnissen von Nagler, Allgemeines Künstler-Lexikon, und Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen.

Blätter trägt die Signatur Villamenas, obwohl nur noch bei wenigen der retouchierten Stiche die ursprüngliche Schrift vorhanden ist¹⁾.

Villamenas Reproduktionen sind nicht immer von gleich hoher Qualität, er behauptet sich aber auch bei seinen schwächeren Arbeiten technisch und künstlerisch auf achtungsvollem Niveau. Allgemein kann man feststellen, daß ihm Interpretation und grafische Umsetzung dann besonders gut gelungen sind, wenn er Werke von Künstlern übertragen hat, die einer seiner eigenen Kunstanschauung nahestehenden Epoche angehörten. So zählen seine Blätter nach Barocci zu seinen Überzeugendsten und schönsten Arbeiten, da er dessen frühbarocken Stil wiederzugeben versteht, seine Stiche nach Raffael dagegen wirken eher konventionell, farblos und langweilig.

Wie bei den grafischen Arbeiten vieler anderer Stecher liegt die große Bedeutung der Nachstiche Villamenas in der internationalen Verbreitung ortsgebundener und für die Öffentlichkeit schwer zugänglicher Kunstwerke der Architektur, Skulptur und Malerei. Sie boten den Künstlern seiner Zeit Anschauungsmaterial und Vorlagen und überliefern uns Abbildungen längst verlorengegangener Gemälde und zeichnerischer Entwürfe. Darüber hinaus geben sie dem Kunsthistoriker die Möglichkeit, Einflüsse nachzuweisen, die Ausbreitung oder Adaption eines Stiles, einer Manier zu verfolgen und zu belegen und die verschiedensten Aspekte gegenseitiger Abhängigkeiten innerhalb der europäischen Druckgrafik aufzuzeigen.

1) Schon im frühen 16. Jahrhundert hatte man damit begonnen, Druckplatten noch lange nach ihrer Entstehungszeit kommerziell auszuwerten und so viele Abzüge herzustellen, bis die Platten nichts mehr hergaben. Sie wurden dann wieder aufgestochen, retouchiert und häufig mit neuer Adresse versehen in den Handel gebracht, so daß in vielen Fällen die Identität des Künstlers verloren ging.

Chronologische Übersicht

Wie schon aus dem Titel der Arbeit hervorgeht, wird nur das grafische Oeuvre Villamenas im Katalog aufgeführt. Die verzeichneten Blätter belaufen sich auf 372¹⁾, und wir können mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß sie annähernd das Lebenswerk des Künstlers darstellen. Die Zahl der undatierten Stiche ist verhältnismäßig groß, man kann sie aber zum Teil auf Grund der erkennbaren Entwicklung der technischen Behandlung und anderer Merkmale chronologisch ordnen und in manchen Fällen durch Nachweis bestimmter Zusammenhänge einen terminus ante quem für ihre zeitliche Fixierung gewinnen. Die Art der Beschriftung gibt für die Datierung keine Anhaltspunkte, da die Vielzahl der Signaturformen keinerlei Systematik erkennen läßt. Einzelne Stiche hat Villamena zusätzlich monogrammiert, hier handelt es sich um Arbeiten, die seine eigenen Bilderfindungen wiedergeben oder, in seltenen Fällen, um Reproduktionen nach Fremdmeistern, denen er offenbar außergewöhnlichen künstlerischen Wert beimaß.

Die Auflösung des Monogramms, das aus den ineinandergestellten Initialen V A (Villamena Assisis) gebildet wird, geht auf Nagler zurück, der Bruillots Interpretation der Buchstaben als ein V und R für einen Irrtum hält¹⁾. Will man dennoch daran festhalten, so könnte man bei dem R an eine Abkürzung für Rom denken, dem Ort von Villamenas Tätigkeit.

Die nachfolgende exemplarische Einteilung will anhand einiger ausgewählter Beispiele einen knappen Überblick über die schnelle und weitgreifende Entfaltung Villamenas geben und gleichzeitig Kriterien bestimmen, die sich auf die Mehrzahl seiner Kupferstiche übertragen lassen

1) Ausgenommen die retuschierten (13) und die zweifelhaft zugeschriebenen (12) Blätter.

2) G. K. Nagler, Die Monogrammisten, Bd. I, 1390, Bd. IV, 3804

und deren Einordnung erleichtern sollen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß Villamenas künstlerische und technische Entwicklung nicht immer konsequent kontinuierlich verlief und zuweilen sogar rückläufig erscheint, indem er frühere Darstellungsformen wieder aufnimmt, andererseits spätere Entwicklungsstufen gleichsam vorwegempfundene hat.

Villamenas Technik - er arbeitet nur mit dem Grabstichel - baut auf den Grundlagen der von Cort entwickelten freien Behandlung der zeichnenden Linie und gleichmäßigen klaren Führung der modellierenden Taille auf. Die folgerichtige Ausbildung dieser "Taillenmanier" gehört zu den bleibenden Verdiensten Villamenas, mit der er größere Plastizität und differenziertere Farbnuancen als seine Vorgänger erreichte. In summarischer Zusammenfassung sind es die Prinzipien der geschwellten Taillen und der variierten Abstände, zu einem kunstvollen System vereint, die den persönlichen, unverkennbaren Stil Villamenas ausmachen.

Schon die frühesten uns bekannten Stiche des Künstlers, die Madonnenbilder aus den Jahren 1586 und 1588 - vermutlich nach älteren Vorlagen entstanden - zeigen partiell die für ihn charakteristischen, ungekreuzten Strichlagen, die er in den Schatten verstärkt und gegen das Licht abschwächt. Wenn auch die groben und schweren Taillen noch die ungeübte Hand erkennen lassen, so ist eine räumlich-plastische Darstellung in ersten Ansätzen gegeben. Auch zeigt sich hier schon die betonte Hervorhebung des Konturs, der nicht aus einer Umrißlinie besteht, sondern durch rechtwinklig dazugestellte Parallelschraffur gebildet wird. Deutlich werden aber auch die noch vorhandenen Unsicherheiten in der Schatten- und Lichtverteilung und die teilweise ungenaue Zeichnung, die in der ungeschickten Haltung des Kindes auf der Wiege und der formlosen Gestaltung einiger Hände mit deformierten Gelenken zum Ausdruck kommt.

Die rasch fortschreitende Vervollkommnung der Technik Villamenas ist an der figurenreichen und bewegten "Schlacht des Königs Alfons gegen die Mauren" von 1589 abzulesen, der ersten großen Schlachtszene, die er nach Tempesta gestochen hat. Das nur ein Jahr nach den zwei späteren Madonnenbildern entstandene Blatt beweist durch feinere und dichter gesetzte Schraffuren, mit denen geschmeidigere Übergänge und differenziertere Bezeichnung des Stofflichen erzielt werden, eine fast vollständige Beherrschung der technischen Mittel.

Mit der "Stigmatisation des Hl. Franziskus" nach Barocci aus dem Jahre 1597 hat Villamena in der stacherischen Behandlung, der Ausdrucksgestaltung und der Figurendurchzeichnung die Perfektion erreicht, die seine besten Stiche auszeichnen. In zarten Abstufungen, von hellen Partien bis in tiefste Schattenflächen erfaßt das aus den Wolken brechende Licht die Gestalt des Heiligen und seines Gefährten, die sich in klarem Umriß von der Fülle kleiner Motive abhebt. Der herbe und kühle Ton der früheren Blätter ist einer weichen und lebendigen Farbigkeit gewichen.

Wie ungleich Villamena zeitweise gearbeitet hat, zeigt ein Vergleich mit der wenig routinierten Darstellung des "Nicolo von Pistoia" aus dem selben Jahr. Nachlässig in der Zeichnung, läßt die breite, schematisch anmutende Linienführung jede Leichtigkeit vermissen.

Von virtuoser Technik in Verbindung mit hohem künstlerischen Empfinden zeugt dagegen das 1606 entstandene Porträt Christoph Clavius', das sich durch bewundernswerte Sorgfalt in der Ausführung und den Glanz seiner Töne auszeichnet. Hier sind die einzelnen, weitgestellten Taillen durch starke Anschwellung und Verjüngung für die Formbildung und Schattenwirkung auf das äußerste genutzt. Die nahegerückte Gestalt verlangt in ihrer Monumentalität geradezu nach plastischer Modellierung und fordert eine kraftvolle, tief in das Kupfer einschneidende Strichführung heraus.

Bei den Stichen der Spätzeit sind keine großen stilistischen Unterschiede mehr festzustellen. Das Altobildnis aus dem Jahre 1613 läßt einen zeichnerischen Ductus des Grabstichels erkennen, das spätere von 1624, unmittelbar vor seinem Tod gestochene Porträt des Cicerone gehört in seiner Geschlossenheit und atmosphärischen Dichte zu den ausgereiftesten und schönsten Blättern des ganzen Oeuvres.

K A T A L O G

Vorbemerkung zum Katalog

Bei Maßangaben (in Milimetern) wird die Höhe vor Breite angegeben. Gemessen wird bis zu den Plattenrändern (Pl), wenn sie bei einem Exemplar erhalten waren, oder zu den Blatträndern (Bl), die ausnahmslos beschnitten wurden. Zitiert werden die Nachschlagwerke von Le Blanc und Nagler (Künstlerlexikon, Supplement zu Bartsch) und das handschriftliche Verzeichnis von P. J. Mariette, das sich in der Albertina in Wien befindet. Weitere Literaturangaben werden nur dann erwähnt, wenn das Blatt dort ausführlicher besprochen oder abgebildet ist. Von der Literatur abweichende Aussagen bedeuten grundsätzlich Korrekturen. Die Standortangaben beschränken sich auf die im Katalog beschriebenen Exemplare, der einfache Ortsname bezieht sich jeweils auf die wichtigste sich am Ort befindliche Sammlung. Beischriften werden trotz fehlerhafter Orthographie, Auslassungen und Abbrüviaturen unverändert wiedergegeben, da eine Transcription im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist. Die schon im allgemeinen Teil behandelten Hauptblätter werden, ihrem entsprechendem Themenkreis zugeordnet, noch einmal aufgeführt, damit das grafische Werk vollständig im Katalog erscheint.

Porträts

Filippo Neri

Mariette, Bd. I, 92

Kupferstich

352 x 190 Bl

1596

Exemplar Wien

Ganzfiguriges Porträt, den Kopf im Halbprofil nach rechts, der Blick ist in mystischer Verklärung nach oben gerichtet. Die Gesichtszüge des weißbärtigen Greises sind hager und asketisch, der Kopf ist unbedeckt. Die in ein schlichtes Habit gehüllte Gestalt steht in demütiger und ergebener Haltung vor uns und hat die schlanken, knochigen Hände vor der Brust gekreuzt. Die aus nackten Wänden bestehende Rahmenarchitektur geht in einen Wolkenkranz über, der Kopf und Schulter - durch seitlich einfallendes Licht erhellt - wie in einer Gloriole erscheinen läßt.

Bezeichnet unten links: F. Villamena fe. 1596

Unterschrift: BEATUS PHILIPPUS NERIUS FLOREN. CONGREGATIONIS
ORATORII FUNDATOR

Der Florentiner Filippo Neri (1515-1595) gründete 1548 die Laienbruderschaft von der heiligen Dreifaltigkeit zur Pflege der Pilger und Kranken, aus der zehn Jahre später die Kongregation der Oratorianer hervorging. Berühmtester Schüler des vom Volk als "Pippo buono" verehrten Neri war Caesar Baronius, dem er 1586 nach langjähriger Vorbereitung den Auftrag erteilte, eine große Kirchengeschichte als Gegendarstellung zu den Magdeburger Zenturien¹⁾ zu verfassen²⁾.

1) Erste protestantische Kirchengeschichte, 1559-1574 in Basel erschienen.

2) Vgl. L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. IX, S. 134: Baronius' Danksagung im 8. Band der "Annalen" - Neri allein gebühre das Verdienst seiner wissenschaftlichen Leistungen!

Neben seiner großen Reformtätigkeit sorgte Neri für die Wiederbelebung der Wallfahrten zu den sieben Hauptkirchen der Stadt und wurde damit zum Apostel Roms. Die Kardinalswürde schlug er mehrmals aus¹⁾.

¹⁾ L. Pastor, Geschichte d. Päpste, Bd. IX, S. 117-142

Papst Klemens VIII. nach M. Arconio¹⁾

Le Blanc 6
 Mariette, Bd. I, 85
 Nagler 1

Kupferstich
 514 x 380 Pl
 1599
 Exemplar Wien

Brustbild Klemens' VIII. mit umrahmenden Darstellungen aus seinem Leben, ergänzt durch emblematische und symbolische Motive, die auf die christlichen Tugenden des Papstes hindeuten. Unten schließt das Blatt mit Religio und Fides ab, die beiderseits des mit der päpstlichen Tiara geschmückten Aldobrandiniwappens sitzen, darüber die Inschrifttafel:

CLEMENTI. VIII
 PONT. OPT. MAX
 ANNO VII

Bez. unten links und rechts:

Marius Arconius In.
 Eiusdem Sum. Pon. Privilegio ac Super Permissu

Legende im Bildunterrand:

Optimi Principis effigiem, preclaraq gesta ore
 omnium celebrata, hac presenti pagella referre
 optabam, sed cum gravia sint et grave reddant
 negotium, preter cetera hec colligere fui co-
 natus ut devoti animi affectus venerationisq.
 simul erga ipsum pateat argumentis. Franciscus
 Villamena sculptor. Romae MDXCIX

¹⁾ Arconio, Mario (um 1575-1635) war als Maler, vorwiegend aber als Architekt in Rom tätig. Er vollendete u.a. den von Antonio Casoni begonnenen Bau der Kirche und des Klosters S. Isidoro.
 (Baglione, Le Vite de Pittori, S. 215)

Papst Paul V.

Mariette, Bd. I, 86

Kupferstich

98 x 70 Pl

Exemplar Wien

Brustbild ohne Hände etwas nach links mit Blick auf den Beschauer vor neutralem Hintergrund. Kleiner Kinnbart, schmale, pointierte Nase. Der Kopf ist mit der Camaura, der samtenen Papstmütze, bedeckt, die Kapuze der hochgeschlossenen Albe schließt eng am Hals an. Links das von den Papstinsignien bekrönte Wappen des aus dem Hause Borghese stammenden Papstes.

Stichunterschrift:

Pauslus. V. Romanus P. O. M.
Creatus die. XVI. Maij. M. D. CV

F. Villamena Fe. Rome Cum privilegio Summi Pont.
et Superior licentia ...

Die Unterschrift gibt nur das Datum des Tages an, an dem die Papstwahl stattfand. Vermutlich ist der Stich noch im selben Jahr, also 1605, oder wenig später entstanden.

Literatur: L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XII,
S. 29 ff

Kardinal Caesar Baronius

Le Blanc 3
 Mariette, Bd. I, 90
 Nagler 3

Kupferstich

344 x 215 Pl

1602

Exemplar Berlin

Baronius sitzt in Dreiviertelfigur an einem Tisch und richtet den Blick auf den Betrachter. Die rechte Hand hält einen Federkiel, die linke umfaßt leicht die Seiten des vor ihm liegenden Buches. Das faltendurchfurchte Gesicht mit den ruhig blickenden Augen wird von einem dichten, gekräuselten Vollbart umrahmt. Auf dem Kopf trägt Baronius ein Birett, die Mozetta fällt über Schultern und Arme herab. Der Tisch ist mit verstreuten Papieren und Arbeitsgeräten bedeckt. Gegen ein Kruzifix lehnt ein kleines Andachtsbild, auf dem der Hl. Gregor und die Märtyrer Maurus, in Waffenrock, und Papianus mit Schwert und Palmzweig zu erkennen sind, die verehrend zu einer Madonna mit Kind in der Mondsichel aufschauen. Neben dem Bild steht ein Stundenglas - Symbol der Vergänglichkeit. Im Hintergrund links ist ein Vorhang zur Seite gerafft, das geöffnete Fenster rechts gibt den Blick auf "S.S. Nereo et Achilleo" frei, der Titularkirche des Kardinals. Unterhalb des Fensters befindet sich ein kleiner Eck-tisch mit Blumen in einer Vase. Eine Brüstung mit Büchern erstreckt sich im Vordergrund über die ganze Bildbreite, die Tischglocke links zeigt das Monogramm Villamenas. Legende im Bildunterrand:

CAESAR BARONIUS SORANUS TIT. SS.NEREI ET ACHILLEI CARD.
 SACROSANCTAE APOSTOLICAE SED. BIBLIOTHEC. ANNALIUM
 ECCLESIAST. SCRIPTOR EXIMUS AETAT SVAE ANN. LXIIII.

Historia et pietate micat Baronius alter
 Lumen ab alterius lumine sumit honos

Franciscus Villamena fe. Rome Anno 1602. Cum privilegio
 Summi Pontificis, et Superiorum autoritate.

Die im Hintergrund sichtbare, schon 337 erwähnte Kirche "S.S.Nereo et Achilleo", die den heiliggesprochenen Sklaven der Flavia Domitilla geweiht war, hatte der Kardinal 1597 mit großem finanziellen Aufwand restaurieren lassen und damit vor dem völligen Verfall bewahrt. Als Kenner und Freund des christlichen Altertums sorgte er für die Erhaltung der alten Bausubstanz und bat seine Nachfolger in einer Inschrifttafel, auch in den folgenden Zeiten nichts an ihrem altertümlichen Zustand zu verändern¹⁾.

Wichtiger für uns ist das von Müller-Hofstede identifizierte Devotionsbild, das mit der Wiedergabe der Madonna von Valicella (Maria mit Kind in der Mondsichel) und den Heiligen Gregor, Maurus und Papianus auf die "Chiesa Nuova" der Oratorianer hinweist²⁾. Das Bildthema, eine motivische Parallele zu Ch. Roncallis Altargemälde für "S.S. Nereo et Achilleo"³⁾ - schon vorher auf dem Titelblatt des V. Bandes seiner "Annalen Ecclesiastici" erschienen - geht wahrscheinlich auf Baronius selbst zurück, der als Mitarbeiter und Nachfolger Felipe Neris in der Führung der Kongregation eng mit der Kirche "S.Maria in Valicella", ihrer wundertätigen Madonna und ihren Heiligen verbunden war. Die Märtyrer Maurus und Papianus, durch Kleidung und Attribute annähernd charakterisiert, wurden 1590, nach der Auffindung ihrer Gebeine bei S.Adriano, im persönlichen Auftrag des Kardinals unter großen

1) Die Reliquien des Heiligen ließ Baronius im selben Jahr von S.Adriano al Campo Vaccino nach der gegenüber den Caracalla-Thermen gelegenen "S.S.Nereo et Achilleo" übertragen. (L.v.Pastor, Bd. IX, S. 125)

2) 1575 hatte Gregor XIII. die baufällige Kirche "S.Maria in Valicella" auf die neugegründete Kongregation übertragen, die sie niederreißen ließ und an ihrer Stelle einen neuen, größeren Kirchenbau errichtete - La Chiesa Nuova. Der Neubau wurde von Giov.Matt.da Città di Castello und M.Longhi d.Ä. ausgeführt, die Fassade schuf F. Rughesi.

3) Domitilla, Nereo und Achilleo darstellend, entstanden 1602.

Feierlichkeiten überführt und unter dem Hauptaltar der "Chiesa Nuova" beigesetzt. Für Gregor d.Gr., den die Oratorianer von der früheren Kirche als Schutzheiligen übernommen hatten, hegte Baronius eine besondere Verehrung, die durch ein viel beachtetes, 1595 der Kurie vorgelegtes Memorandum belegt wird, das die Vorschriften des "doctor ecclesiae" für die ordnungsgemäße Leitung der Kirche zum Inhalt hatte.

Die weitaus größte Bedeutung des kleinen Andachtsbildes liegt aber darin, daß es Aufschluß über die komplizierte Entstehungsgeschichte des "Grenoble-Altars" von Rubens gibt, den die Kongregation für den Neubau von "S.Maria in Valicella" in Auftrag gegeben hatte. Die ursprünglich von den Oratorianern geplante Darstellung der "Nativitas Beatae Mariae Virginis" wurde vermutlich auf Veranlassung des Kardinals aufgegeben, der sich für einen Bildinhalt entschied, der im Prinzip der Komposition des Devotionsbildes entsprach und die Grundlage für die Heiligengruppe des späteren Altarwerkes bildete¹⁾.

1) J. Müller-Hofstede, Rubens's first bozetto for Sta.Maria in Valicella, S. 446
The small representation on Baronius's desk appears linked in many ways with the genesis of Rubens's altarpiece. First, it seems highly probable that the 'Nativitas Beatae Mariae Virginis', planned by the Oratorian fathers for their high altar was replaced by a new programme solely at the instigation of the cardinal. Furthermore, the small picture on his desk, four years before the beginning of the negotiations between Rubens and the Oratorians, already forms the nucleus of the iconographic and compositional solution later evolved by the painter through the intermediate stages of several drawings and oil-sketches towards the final work at Grenoble. Thirdly it can be assumed that Rubens worked in rather close contact with Baronius's ideas, which were expounded to him by the fathers in the course of their meetings. Baronius's devotional picture seems to be an echo of the group of saints in the composition 'SS.Domitilla, Nereus and Achilleus', painted by Cristoforo Roncalli on the occasion of SS.Nereo ed Achilleo by the cardinal in the late nineties of the sixteenth century. In any case, with the small picture represented in Philipp Calle's engraving (Kopie) we have a first phase in the birth of the Grenoble painting.

Villamenas Bildnis des Kardinals, das ikonographisch mit den Darstellungen von Hieronymus in seinem Studierzimmer zusammenhängt, gleicht im Typus den seit dem frühen 16. Jahrhundert verbreiteten Humanistenporträts. Die Hauptquelle für die Anlage des Baroniusbildes ist aber Dürers "Erasmus von Rotterdam"¹⁾. Dafür spricht nicht nur die mit Büchern bedeckte Brüstung im Vordergrund, auch die Anordnung derselben hat Villamena im wesentlichen beibehalten - links den weitgeöffneten Folianten und rechts das aufgestellte Buch, das einem anderen als Stütze dient. Auch die bauchige Vase mit den volutengezierten Henkeln auf dem Schreibtisch des Erasmus finden wir auf dem Bildnis des Baronius wieder, in geringfügiger Abweichung, da sich hier die Henkel nur noch am Vasenhals schneckenförmig nach innen rollen. Statt mit Wiesen- und Feldblumen ist sie bei Villamena mit Rosen gefüllt.

Unmittelbare italienische Vorbilder für Villamena sind nur bei der figürlichen Gestaltung des Kardinals zu erkennen. Die Sitzhaltung, das Motiv der in dem Buch blätternden Hand und sogar die Form des Armsessels verweisen auf Barocci, wie ein Vergleich mit dem Bildnis des "Monsignore Giuliano della Rovere" deutlich macht²⁾. Stärker tritt der niederländische Einfluß auf Villamenas Porträtstil hervor, der in der seitlichen Fensteröffnung mit Landschaftsblick, den Butzenscheiben etc. - der ganzen liebevollen Schilderung des Interieurs in überzeugender Weise zum Ausdruck kommt.

Der aus Sora (Neapel) stammende Caesar Baronius (1538-1607), einer der hervorragendsten und gelehrtesten Persönlichkeiten der katholischen Geistlichkeit seiner Zeit, gab mit seinem zwölfbändigen Hauptwerk, den "Annales

1) Albrecht Dürer, Bildnis des Erasmus v. Rotterdam, Kupferstich, 249 x 193, 1526

2) F. Barocci, Bildnis des "Giuliano della Rovere", Kunsthistorisches Museum Wien, Kat.-Nr. 429

ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198" die bis dahin umfassendste quellenmäßige Darstellung der Kirchengeschichte heraus. Der Ruhm dieser Leistung verschaffte ihm die Würden eines päpstlichen Beichtvaters und die Ernennung zum Kardinal (1596) und Leiters der Vatikanischen Bibliothek. Seine Wahl zum Papst wurde 1605 durch den Einspruch des spanischen Hofes verhindert, der über seinen "Tractatus de monarchia Siciliae"¹⁾, eine Kritik an den historischen Grundlagen der spanischen Herrschaft in Sizilien, erbittert war und ihm auch sein entschiedenes Eintreten für Heinrich IV. von Frankreich, dem großen Widersacher Philipps III., nicht verzeihen konnte²⁾.

Literatur: L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. IX, X, XI, XII

J. Müller-Hofstede, Rubens's first bozetto for Sta. Maria in Valicella. In: The Burlington Magazine, 1964, Nr. 106, Bd. II, S. 442 ff

1) Enthalten in den "Annales", Bd. XI, an. 1097, n. 18 t.

2) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XII, S. 8 ff
A. Haidacher, Geschichte der Päpste in Bildern, S. 491

Domenico Toschi, Kardinal

Marietta, Bd. I, 87

Kupferstich

325 x 235 Pl

1604

Exemplar Florenz

Der weißbärtige Toschi sitzt in Dreiviertelfigur in aufrechter Haltung an einem Tisch und richtet den Blick auf den Betrachter. Er trägt ein Birett und die kurze, weitfallende Mozetta. In der Rechten hält er einen Federkiesel, mit der Linken blättert er in dem vor ihm liegenden Buch. Auf dem Tisch das übliche Schreibgerät - Tintenfaß, Papiermesser und eine Schere. Im Hintergrund rechts ein mit Büchern gefüllter Schrank.

Das Bildnisoval ist in ein den Rahmen bildendes, hochgestelltes Rechteck eingefügt. Unten das Wappen des Kardinals in Rollwerkkartusche, von schmaler Drapierung hinterfangen.

Auf der das Oval umlaufenden Leiste die Inschrift:

DOMINICUS TUSCUS S. R. E. CARDINALI S. 1604
AETATIS SUAE LXX.

Bez. unten links und rechts:

F. Villamena F.

Cum Privilegio Sum. Pont.

Domenico Toschi (1534-1620) wurde 1599 von Klemens VIII. in Anerkennung seiner Verdienste zum Kardinal ernannt, die er sich während des Papstes Aufenthalts in Ferrara bei der Verwaltung Roms erworben hatte. 1605 scheiterte seine schon als gesichert geltende Wahl zum Papst an dem energischen Einspruch Caesar Baronius', der den ehemaligen Soldaten Toschi wegen seines unverbindlichen und barschen Auftretens entschieden ablehnte¹⁾.

1) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XII, S. 27 ff

Kardinal Robertus Bellarmin

Le Blanc 4
 Mariette, Bd. I, 89
 Nagler 5

Kupferstich

345 x 215 Pl

1604

Exemplar Berlin

Dreiviertelfigur ein wenig nach links in einem mit dem Wappen des Dargestellten geschmückten Lehnstuhl an einem Tisch sitzend. Der Blick ist dem Beschauer zugewandt. Die Rechte hält die Schreibfeder über einem aufgeschlagenen Folianten, der durch ein Lesepult angehoben wird, die Linke berührt die Buchseiten. Die prägnanten Gesichtszüge des Kardinals werden von der kräftigen, gebogenen Nase und den aufmerksamen Augen unter dunklen Brauen beherrscht. Ein kurzgehaltener Bart umgibt den festgeschlossenen Mund. Die Kleidung besteht aus den für den nichtliturgischen Gebrauch üblichen Gewändern. Auf dem Tisch, neben anderen Geräten, eine Tischglocke mit dem Monogramm Villamenas und ein kleines Devotionsbild, die Verkündigung darstellend¹⁾. Im Hintergrund links ein geöffnetes Fenster mit römischer Stadtansicht - "Il Gesù" in gewissenhafter Wiedergabe der von G. della Porta geschaffenen Fassade, daran anschließend der langgestreckte Bau der "Casa professa dei Gesuiti" und in der Ferne die Trajanssäule mit dem Apostel Petrus. Rechts an der Wand ein Tafelbild mit dem Porträt Ignatius' von Loyola, des Ordensgründers der Jesuiten. Im Vordergrund eine mit Büchern bedeckte Brüstung.

1) Ein frühes, Villamena zugeschriebenes Blatt desselben Themas, zeigt eine sehr ähnliche Komposition.

Legende im Bildunterrand:

ROBERTUS.BELLARMINUS.POLITIANUS.S.R.E. CARD. TIT.S.
MARIAE.IN.VIA. ARCHIEPISCOPUS CAPUANUS.ECCLESIAE.
CATHOLICAE.ADVERSUS.HAERETICOS.PROPUGNATOR. ACERRIMUS
AETAT. SUAE. ANN. LXII

Bellarminus hic est. geminas qui contudit hydras
Hinc laude ingenii, moribus inde piis

Franciscus Villamena fe. Rome Anno 1604. Cum privilegio
Summi Pontificis. et Superiorum autoritate.

Das Porträt Bellarmins korrespondiert mit dem des zwei Jahre früher gestochenen des Caesar Baronius, mit dem ihn eine enge persönliche Beziehung verband, obgleich beide divergierenden Richtungen innerhalb der katholischen Kirche angehörten¹⁾. Haltung und Ausdruck der Kardinäle, Konzeption und Ausstattung des Innenraumes mit seitlicher Fensteröffnung und Blick auf die jeweiligen Titularkirchen stimmen weitgehend überein. Abweichungen sind nur in den mannigfaltigen, sorgfältig gezeichneten Details erkennbar.

Der 1599 von Klemens VIII. zum Kardinal erhobene Robertus Bellarmin (1542-1621) aus Montepulciano war einer der großen Theologen der letzten Jahrhunderte. 1930 heiliggesprochen, wurde ihm noch 1931 der Titel "Kirchenlehrer" verliehen. Bei seinem monumentalen Hauptwerk: "Disputationes de controversiis christianae fidei adversus hujus temporis aeteticos" handelt es sich um die bedeutendste Widerlegung der protestantischen Polemik gegen die Dekrete des TridenterKonzils und bezeichnete den Höhepunkt der nachtridentinischen Kontroverstheologie. Sein entschiedener Einspruch gegen die Definierbarkeit der strittigen Lehren trug ihm schließlich eine scharfe Rüge des Papstes und seine Entfernung aus Rom ein²⁾.

1) Pastor, Geschichte d. Päpste, Bd. XI, S. 631-632
Seine Bewunderung und Zuneigung für Bellarmin bringt Baronius in den "Annalen" zum Ausdruck: "... vir doctissimus ac religiosissimus Robertus Bellarminus, virtutum meritis.toti christiano orbi conspicuus..." (ad a. 968 u. 92)

2) ebda., S. 628 ff

Während des Prozesses gegen Galilei spielt er als zentrale Persönlichkeit der Kurie und Inquisition eine entscheidende Rolle. Es gelang ihm aber nicht, Galilei davon zu überzeugen, die Bewegungsverhältnisse im Planetensystem nur hypothetisch vorzutragen und nicht apodiktisch zu behaupten¹⁾.

Gleichseitige, radierte Kopie (345 x 220) von 1749:
Die Stelle des Fensters nimmt das Porträt des Ignatius' ein, den Hintergrund rechts verhüllt ein Vorhang. An den Platz des Verkündigungsbildes ist ein Kruzifix gerückt. Schere, Papiermesser und andere Details wurden weggelassen oder geringfügig abgewandelt. Insgesamt hat das Bildnis einen strengen, fast düsteren Akzent erhalten.

Veränderte Stichunterschrift:

Ven Robertus S. R. E. Card. Bellarminus e Soc. Jesu
qualis anno aetatis 62 incisus aere fuit Romae a Francisco
Villamena anno 1604

Jo. Bapara. Sintes (?) sculp. Romae superiorum 1749

Literatur: L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. IX,
X, XI, XII

1) J. Hemleben, Galilei, S. 88 ff

Christoph Clavius (Clau)

Le Blanc 5
 Mariette, Bd. I, 93
 Nagler 4

Kupferstich

340 x 210 Pl

1606

Exemplar Berlin

Dreiviertelfigur in sitzender, fast frontaler Haltung, vor sich hinblickend. Der rechte Arm des Porträtierten liegt auf dem neben ihm stehenden Tisch, einen Zirkel in der Hand, der linke ruht auf der Stuhllehne. Das breitflächige Gesicht mit kräftiger Nase und schwerem Doppelkinn ist faltig und gefurcht, die Brauen über schmalen Augenschlitzen sind stark abgewinkelt. Der robuste, untersetzte Körper ist mit einem lose fallenden Mantel bekleidet, den Kopf bedeckt das Birett. Die Schreibgeräte auf dem Tisch werden durch ein Buch, ein Winkelmaß und ein Astrolabium ergänzt. An der Rückwand hängen zwei astronomische Karten. Die Darstellung schließt vorn mit einer Bücherbrüstung ab, der links vom Plattenrand überschnittene Bucheinband zeigt das Monogramm Villamenas. Legende im Bildunterrand:

CHRISTOPHORUS CLAVIUS BAMBERGENSIS E

SOCIETATE JESU AETAT SUAE ANNO LXIX

Franciscus Villamena Fe. Rome Anno 1606. Cum privilegio
 Summi Pontificis et Superiorum autoritate

In Düsseldorf befindet sich eine undatierte, Pier Leone Ghezzi zugeschriebene Zeichnung (Kreide und Rötel, 175 x 116), die man aller Wahrscheinlichkeit nach als Vorzeichnung für das gestochene Porträt ansehen kann, obgleich Villamenas Zeichenstil wegen fehlender Vergleiche nicht

sicher belegbar ist¹⁾. Schon die Aufschrift Ghezzi's weist auf den Zusammenhang mit dem Stich hin, ohne daß der Name Villamena erscheint:

P. Claudio Gesuita Celebre Mathematico et
Astronomo studio fatto pel'intaglio della stampa²⁾

Die Zeichnung beschränkt sich auf die Wiedergabe Clavius' als Brustbild auf engstem Raum vor neutralem Hintergrund. Der rechte Arm ist nur mit flüchtigen Strichen angedeutet, der linke wird seitlich von der Einfassungslinie abgeschnitten. Auch die herabhängende Hand endet unterhalb der Mittelfingergelenke an der Grenzlinie. Abweichungen zum Stich lassen sich am Verlauf und Faltenwurf des Mantels, der hier schon über der Brust geschlossen ist, und der Arm- und Handhaltung erkennen. Identisch mit dem Stich ist der Kopf des Dargestellten, Gesichtszüge, Licht- und Schattenzonen stimmen völlig überein. Geht man davon aus, daß es sich bei dem Blatt um eine Vorlage für den Stich und nicht um ein Derivat danach handelt, so repräsentiert es eine Entwicklungsstufe, in der die endgültige Haltung des Jesuiten, der Innenraum und alle dazu gehörigen Details noch nicht festgelegt waren. Das würde auch die Unterschiede in der Faltengebung des Mantels und der später abgewandelten Bewegung des rechten Armes erklären, der auf der Zeichnung noch an den Körper herangeführt ist. Gerade die Detailabweichungen sprechen für eine Vorzeichnung, da es keinen stichhaltigen Grund dafür gibt, weshalb ein Kopist derartige Veränderungen vorgenommen haben sollte. Auch macht die sorgfältige Durchbildung des Kopfes ganz den Eindruck einer Naturstudie. Hier ging es dem Zeichner offensichtlich darum, jede charakteristische Einzelheit genau festzuhalten. Eine kaum

1) Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. FP 7613

Den Hinweis auf die Zeichnung verdanke ich Herrn Prof. Dr. M. Winner.

2) "Claudio" steht irrtümlich für "Clavio".

wahrnehmbare Längung der Gesichtsform und der Nase auf dem gestochenen Bildnis im Vergleich zu der tonig-weichen Kreidezeichnung ist sicherlich auf die feinere und schärfere Linienkunst der Grabstichelararbeit zurückzuführen. Die breite, sichere Strichführung mit den bogig geschwungenen, leicht anschwellendem Linien kennzeichnet das Blatt als ein Werk des 16./17. Jahrhunderts von nicht geringer Qualität. Sie gibt der wuchtigen Gestalt des Dargestellten ihre plastische Fülle, deren Wirkung durch die sparsam angelegten Schattenzonen und den ausgesparten weißen Flächen noch verstärkt wird.

Die Düsseldorfer Zeichnung, die man wohl als eigenhändige Arbeit Villamenas ansehen darf, bildet daher den einzigen Ausgangspunkt für sein unbekanntes, zeichnerisches Oeuvre. Auch die Seitengleichheit des Blattes mit dem Stich zeugt nicht dagegen, da der Künstler den Kopf vermutlich durch Abklatsch auf die Kupferplatte übertragen hat. Möglicherweise wurden die Ergänzungen ohne weitere Vorzeichnung unmittelbar auf die Platte gestochen, ein Vorgehen, wie wir es anhand des Skizzenbuches Hendrik Goltzius', des berühmteren Zeitgenossen Villamenas, nachweisen können. Goltzius hat nur die Köpfe nach der Natur gezeichnet, Hintergrund, Kostüm und andere Details später vervollständigt und gleich gestochen¹⁾.

Bei dem Claviusbildnis, dem letzten in der Reihe geistlicher Würdenträger, geht Villamena von dem bisher geübten, einheitlichen Darstellungsprinzip ab, das durch die Übernahme der gleichen Haltung, Tracht und wenig variierten Innenausstattung charakterisiert ist. Die Raumkonzeption

¹⁾ Vgl. E.K. Reznicek, Die Zeichnungen des H. Goltzius, Bd. I, S. 56 ff: "Bildnis einer alten Dame" (H 225-I-IV) - auf dem dritten Zustand ist der Kopf nach einer anderen Vorlage gestochen als auf dem ersten, während die Körperhaltung die gleiche geblieben ist. Dieses Verfahren erklärt auch die Schematisierung der Stellung und Bewegung in den zahlreichen Bildnissen Goltzius', die sich besonders bei den Kniestücken und ganzfigurigen Darstellungen bemerkbar macht.

suggeriert auch bei dem Porträt Clavius' noch immer den von außen her in den Innenraum gelenkten Blick, aber die im Gegensatz zu den vorangegangenen Stichen geänderte Körperhaltung und Hintergrundkomposition rückt dieses Bildnis in die Nähe der Papstbilder eines Tizian (Paul III.) und Sebastiano del Piombo (Klemens VII.). Noch offenkundiger ist die Affinität zu den Carracci - das Porträt der "Anna Parolini Guicciardini" von Agostino Carracci, 1598 während seines Romaufenthaltes entstanden, ist sicher nicht ohne Einfluß auf Villamena geblieben¹⁾.

Clavius sitzt nicht mehr wie Baronius oder Toschi in leicht halbseitiger Drehung hinter, sondern neben dem Tisch und wendet die ganze Breite seines massigen Körpers dem Betrachter zu. Die auf Tisch und Stuhllehne ruhenden Arme mit den kräftigen, in stumpfen Fingerkuppen auslaufenden Händen betonen das Gedrungene der schwerfälligen Erscheinung²⁾. An die Stelle der aus feingefaltelter Rochett und kurzer Mozetta bestehenden Tracht der Kardinälesind ein schlichtes Untergewand und ein Mantel getreten, der in weichen und großförmigen Falten über die Knie herabgleitet. Während den früheren Porträts noch ein wenig Pose anhaftet, indem die Dargestellten den Blick auf den Beschauer richten, sitzt Clavius gedankenverloren in ungezwungener Haltung da. Die Villamena eigene, peinlich genaue Schilderung des Interieurs, die seinen Bildnissen oft etwas Genrehaftes verleiht, ist hier auf die Dinge reduziert, die Clavius als Gelehrten und Liebhaber der mathematischen und astronomischen Wissenschaften kennzeichnen. Überhöhende Charakterisierung ist bei der Wiedergabe seines Äußeren nicht zu bemerken, Villamena war auch hier nicht bereit, Zugeständnisse an den vom idealisierten Gelehrtentypus bestimmten Zeitgeschmack zu machen.

1) Gemäldegalerie Berlin, Kat.-Nr. 372 A

2) Den abgestützten, am Körper anliegenden rechten Arm der Anna P. Guicciardini finden wir skizzenhaft angedeutet auch auf der Vorzeichnung für den Stich.

Überraschend und neu ist die barocke Manier des Porträtstichs, auf dem uns Clavius in großer Figur, in seiner ganzen ausladenden und raumfüllenden Körperlichkeit frontal entgegengestellt ist und bei aller naturhaften Derbheit seiner Erscheinung Würde und Gelassenheit ausstrahlt. Mit diesem großzügig angelegten Blatt ist Villamena als einem der ersten Stecher die Übertragung der in den gemalten "Bildnissen im Gemach"¹⁾ längst erreichten Monumentalität auf den Kupferstich in glänzender Weise gelungen.

Der im Alter von neunundsechzig Jahren dargestellte Christoph Clavius aus Bamberg, berühmter Mathematiker und Astronom, war an führender Stelle bei der Entwicklung des Gregorianischen Kalenders beteiligt, der 1582 in Italien den Julianischen ablöste²⁾. 1603 gab er im Auftrag Klemens' VIII. eine ausführliche "Explicatio" für die neue Zeitrechnung heraus, die ihm die Zustimmung Tycho Brahes und Keplers eintrug³⁾.

1) J. Burckhardt, Das Porträt, S. 171 ff

2) Benannt nach Gregor XIII.. Der Kalender wurde erst 1699 in Deutschland eingeführt.

3) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XII, S. 204-207

Inigo Jones (1572-1652)

Mariette, Bd. I, 98

Kupferstich

255 x 192 Pl

Exemplar Wien

Ovales Brustbild ohne Hände nach links mit Blick nach vorn. Kurzes, welliges Haupthaar, Schnurr- und Kinnbart. Bekleidet ist Jones mit einem in der Mitte durch eine dichte Knopfreihe geschlossenen Wams. Ein hoher Doppelkragen schmiegt sich eng an den Hals an, über die rechte Schulter fällt ein Mantel.

Der Rahmen für das Bildnisoval, das von einer schmalen, mit einem Wellenband (laufender Hund) verzierten Leiste umgeben ist, bildet ein antiker Altar - ein die Bedeutung und Würde des Dargestellten akzentuierendes Rahmenmotiv¹⁾. Die an den oberen Kanten symmetrisch angebrachten Widderköpfe finden wir ganz ähnlich auch an Veroneses Altar der "Salbung Davids"²⁾.

Unterhalb des Bildnismedaillons eine Tafel mit der Inschrift:

INIGO . JONES . ARCHITECTOR
MAGNAE . BRITANIAE
F. Villamoena F.

-
- 1) Stange, Cremer, Alter Bilderrahmen, S. 11 ff: Rahmenmotive als Würde- oder Triumphalsymbole gehen auf die römische Kunst zurück, die Griechen kannten keine Anspielung auf weltliche Macht bei der Rahmengestaltung. Der imperialen Haltung der Römer entsprach es, den Beschauer schon durch den Rahmen anzuweisen, mit welchem Grad von Ehrfurcht er den Porträtierten zu betrachten und zu verehren habe. Die Konsulardiptychen, deren Figuren stets von einer der Palastarchitektur entliehenen Rahmung umfaßt werden, machen diese Funktion des Rahmens deutlich.
- 2) Kunsthistor. Museum, Wien, Kat.-Nr. 747
Das Motiv kehrt auf dem Altobildnis von 1624 wieder, hier ist der umgestürzte Opferaltar auch mit Widderköpfen geschmückt.

Bei diesem undatierten Porträt Villamenas handelt es sich um "The earliest, least known and most revealing likeness of Inigo Jones", der "brilliantly captures Jones, the self-made man and revolutionary"¹⁾ Es gibt die energischen und selbstbewußten Züge eines Mannes von etwa vierzig Jahren mit markanter Hakennase und großen, durchdringenden Augen wieder. Wahrscheinlich ist das Blatt 1613/14, während der zweiten Italienreise des englischen Architekten entstanden, die ihn möglicherweise auch nach Rom geführt hat²⁾. Das wenig später gezeichnete Selbstbildnis, das stilistisch in die Zeit nach 1615 einzuordnen ist, zeigt den Kopf in derselben leichten Linkswendung wie Villamena, nur ist er hier von einer in die Stirn gezogenen Kappe bedeckt. Vergleichbar mit dem Villamenaschen Blatt ist auch die Barttracht, die kurzen, unter der Kappe vorquellenden Haare und der intensive, unmittelbar auf den Betrachter gerichteten Blick³⁾. Die charakteristischen Züge des ausdrucksvollen Gesichts und die Kopfbedeckung, die Jones auf allen späteren Bildnissen trägt - nur Villamena hat ihn barhäuptig dargestellt - kehren auch auf dem berühmten Bild Van Dycks wieder, der den sichtlich gealterten Jones in lässig-souveräner Haltung um 1640 in London porträtierte⁴⁾.

1) R. Strong, Inigo Jones and the Stuart Court, S. 210

2) Jones hatte vor dieser Reise und seiner Tätigkeit bei König Jakob I. als Architekt für Christian IV. von Dänemark gearbeitet, von dem Villamena um 1602 ein Bildnis gestochen hat (Nagler 2).

3) Federzeichnung in Braun, 100 x 69, The Trustees of the Chatsworth Settlement

4) "Iconographie d'Antoine Van Dyck", Sammlung von Bildnissen berühmter Zeitgenossen.

Galileo Galilei (1564 - 1642)

Le Blanc 8
 Mariette, Bd. I, 98
 Nagler 7

Kupferstich
 205 x 155 Pl
 Exemplar Berlin

Ovales Brustbild ohne Hände nach links mit nach vorn gerichtetem Blick. Bart und kurzes, etwas wirres Haupthaar. Den Hals umschließt ein heller Kragen, der pelzverbrämte Rock läßt in der Mitte vier Knöpfe sehen.

Das Bildnisoval ist in einen an architektonisch-ornamentalen Elementen reichen, nischenartigen Rahmen gefaßt, der von einer Halbkreismuschel vor Kreisbogen bekrönt wird. Zu beiden Seiten ein Putto in spielerischer Pose mit den Attributen des Dargestellten: Buch, Feder und Zirkel. Fama wird durch die Posaune versinnbildlicht, die der Putto rechts an sein Auge hält und damit gleichzeitig auf das Fernrohr des Astronomen hindeutet. Über dem Kopf Galileis erscheint die lorbeerbekränzte Maske der Virtus, unten schließt die Einfassung mit Vitio ab, einer schlangenumzüngelten Teufelsfratze.

Um das Oval herumgeführt die Inschrift:

GALILEO GALILEI LINCEO FILOSOFO E MATEMATICO
 DEL SER.^{MO} GRAN DUCA DI TOSC.^A

Bez. unten links:

F. Villamoena Fecit.

Villamena knüpft hier an die Tradition des Ovalporträts an, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mit Gemälden, sondern mit Medaillons an Halsketten und mit kostbar gerahmten Bildnissen in Holzschnitten und Kupferstichen begonnen hatte¹⁾.

1) J. Burckhardt, Das Porträt, S. 232

Das auf die Antike zurückgehende Muschelmotiv symbolisiert, ähnlich wie bei Andrea da Fiesolos Humanistenporträt von Marsilio Ficino, göttliche Inspiration¹⁾.

Das Blatt ist undatiert, kann aber nicht vor 1611 entstanden sein. Villamena hat in Form der Posaune auf das erst 1610 von Galilei konstruierte Fernrohr²⁾ angespielt und in der Inschrift auf die Zugehörigkeit Galileis zur "Accademia dei Lincei" hingewiesen - eine Ehrung, die ihm 1611 anlässlich seines Rombesuches zuteil wurde. Galilei ist in Rom von den gelehrten Jesuiten des "Collegium Romanum" unter Führung des 1606 von Villamena porträtierten Mathematikers und Astronomen Christoph Clavius (Clau) mit großem Wohlwollen empfangen worden und hatte auch schon seine ersten Begegnungen mit dem (ebenfalls von Villamena dargestellten) Kardinal Bellarmin, der später maßgeblich an dem Prozeß gegen Galilei beteiligt war. Wahrscheinlich fällt die Entstehung des Blattes in den Zeitraum dieses Romaufenthaltes oder ist 1613 in Verbindung mit der von der Gesellschaft der Lincei in Rom herausgegebenen wissenschaftlichen Abhandlung über die Sonnenflecken publiziert worden: "Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti"³⁾.

Die Datierung des Sticks nach 1615 kann man wohl ausschließen, da Galilei in diesem Jahr bei der Inquisition denunziert wurde und der Papst die Verbreitung seiner Lehren und Schriften verbot.

Das von Villamena gestochene Bildnis wurde von Jacob v. d. Heyden (1570 - 1637) im Stil der Wierix abgeändert und

1) Vgl. W. Heckscher, Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp, An Iconological Study, S. 117 ff

2) Angeregt durch das Gerücht von der niederländischen Erfindung des Fernrohrs entwickelte Galilei selbständig dieses Instrument zum zweiten Mal.

3) J. Hamleben, Galilei, S. 79

kopiert, wobei Frische und Unmittelbarkeit der Villamena-
schen Darstellung verloren gingen und der 1635 in Leyden
gedruckten, zweiten Ausgabe des "Dialogo dei Massimi
Sistemi" als Frontispiz beigegeben¹⁾.

1) J. Hemleben, Galilei, S. 110
Die erste Ausgabe des "Dialogo" erschien 1632 in
Florenz.

Bettler- und Ausruferserie

Le Blanc 63, 64

Mariette, Bd. I, 94, 95, 101, 102, 103, 104

Nagler 65, 66, 67, 68, 69, 70

Kupferstich

320 x 210 Pl

Exemplare Berlin

Die allgemein als Bettler- und Ausruferserie bezeichnete Folge umfaßt die ganzfigurigen Porträts eines Blinden und eines Gärtners, zweier Straßenhändler und zweier Bettelmönche. Sie bildet durch die genaue Übereinstimmung von Bildformat und Technik, der wenig variierten Bodenwelle und des immer gleich behandelten Hintergrundes eine durchgehende Einheit. Die mit Attributen ausgestatteten Gestalten füllen fast den ganzen Bildraum, sind plastisch und statuarisch herausgearbeitet und zeichnen sich in markanter Umrißlinie von dem durch dichte Parallelschraffierung hervorgegerufenen, düster und tonig wirkenden Himmel ab.

Der Blinde

Die Gestalt des Blinden steht unbeholfen, mit linkisch aufgesetzten Füßen in zerlumpter Kleidung auf schmalem Bodenstreifen und stützt sich auf den Blindenstock in seiner Linken. Das bärtige, faltendurchfurchte Gesicht mit den blicklosen Augen ist unverwandt auf den Betrachter gerichtet und hat einen verhärmtten und hilflosen Ausdruck. Zwischen den Grasbüscheln zu seinen Füßen liegt links eine Schlange - auf der um ihren Körper geschlungenen Pergamentrolle ist ein menschliches Auge und das Monogramm Villamenas abgebildet.

Aus der Beischrift geht hervor, daß Villamena den blinden Tobias Rosolin dargestellt hat, der seinen Lebensunterhalt nicht durch bloße Bettelei, sondern als wandernder Quacksalber verdiente:

Con cieco, a giro il mondo, e uo gridando.
Il ver segreto da guarir i calli.

E via mandar ogni sorte de calli.
Cosi la vita mi vado stentando.

A voi che calli assai nei piedi hauete
Miser Tobia Rosolin galante

Ne fo un presente, e so che car l'heurete.
Il vostro Villamena

Superior licentia

Cum Privilegio

In Zusammenhang mit der heilpraktizierenden Tätigkeit Rosolins ist die Schlange als wohltätiger Dämon und Personifikation des Äskulap und die runde Dose in seiner Rechten nicht als Betteldose, sondern als Salbenbehälter zu deuten.

Das Auge auf der Pergamentrolle bezieht sich vermutlich auf den blinden Zustand des Porträtierten: Dem durch Blindheit Benachteiligten ist Vorsicht und Mißtrauen im Umgang mit seinen Mitmenschen geboten¹⁾.

Kopie von Charles David mit veränderter, lateinischer Stichunterschrift:

Ipsa, licet coecus, vas tum concurso per orbem
Et victum tardo compede quæromiser.

Bez.: "F. Villamena inv. C. David sculps."

Kopie in Kleinformat (165 x 110) mit gleichlautendem Text von Johan Conrad Klüpfel.

Bez.: "JC. Klüpfel sc. F. Villamena inv."

Unten links: "4"

¹⁾ A. Henkel u. A. Schöne, Emblemata, 1010

Der Tintenverkäufer

Seinem Freund, dem blinden Tobias Rosolin, hat Villamena auch das Blatt mit dem Porträt des Tintenverkäufers gewidmet¹⁾:

Ecco da Pesar qui uno amico nostro
 Che allegro vien con la sembianza altere
 Ecco del Soldatin l'effigie vera
 Con la sua tinta fina, e con l'inchioistro.

A miser Tobia Rosolino
 Francesco Villamena

Superiorum licentia

Cum Privilegio

Der Eindruck, den der Dargestellte vermittelt, entspricht dem Inhalt des Textes. Die Haltung des kräftigen und wohlgeformten Körpers strahlt Selbstvertrauen, Energie und Lebensfreude aus. Mühelos trägt er den Stock mit dem Tintenfaß über der Schulter, die Rechte hat er unternehmungslustig in die Hüfte gestemmt. In seiner äußeren Erscheinung gleicht der ehemalige "soldatino" immer noch mehr einem forschenden Landsknecht als einem mit Tinte und Farbe handelnden Hausierer, der sein armseliges Leben auf der Straße fristet.

Villamena hat das Blatt zusätzlich im Bildfeld unten rechts monogrammiert.

Kopie von Charles David mit veränderter, lateinischer Stichunterschrift:

En quam hilari altoq ad nos pesar compedo pergit
 Vera colore suo militis ora nitent.

Bez.: "F. Villamena inv. C. David sculps."

Kopie in Kleinformat (165 x 110) mit gleichlautendem Text von Johan Conrad Klüppfel.

Bez.: "JC. Klüppfel sc. F. Villamena inv."
 Unten links: "2"

Der Maronenverkäufer

Burlesker, der Karikatur näherstehend, ist das Porträt des Maronenverkäufers Geminiano. Die Wirkung des üppigen und voluminösen Körpers ist monumentaler als bei dem des Tintenverkäufers. Ein Eindruck, der noch durch die gespannte, leicht nach hinten geneigte Haltung, die breit und wuchtig aufgestellten Beine und den ausgestreckten Arm mit der gespreizten Hand verstärkt wird. Auffallend das durch den weit aufgerissenen Mund grimassenhaft verzerrte Gesicht. Villamena hat hier den Augenblick des Ausrufens festgehalten, offenbar angeregt durch die gewaltige Stimme des Maronenverkäufers, mit der dieser nach seinen eigenen Worten "Pluto in der Tiefe erschüttern kann":

Io son quel Geminian calderostaro
Che voglio il nome mio far noto al mondo
E perchè nel gridar, non trovo paro,
Con mia voce conquasso a Pluto il fondo.

O fusto ben compito, a me si caro
Ritratto sol per farmi piu giocondo.
Ch'essendo hoggi da molti riguardato,
Mi glorio sol del mio felice stato.

Misser Giovanni Orlando mio galante,
Ornato di virtù degna e pregiata,
A Voi sol dono questo bel sembiante.

F. Villamena F.

Superior licentia

Cum Privilegio

Das Monogramm des Künstlers erscheint auf der Erdscholle unten rechts im Bild.

Kopie von Charles David mit veränderter, lateinischer Stichunterschrift:

Sufflo, ollam, fama orbem lustrans, Geminianus,
Vox mea Plutonis territat ina lora.

Bez.: "F. Villamena inv. C. David sculps."

Kopie in Kleinformat (165 x 110) mit gleichlautendem Text von Johan Conrad Klüpfel.

Bez.: "JC. Klüpfel sc. F. Villamena inv."
Unten links: "1"

Der Gärtner

Eine dem blinden Quacksalber verwandte geistige Haltung finden wir in dem Bildnis des Gärtners¹⁾, von Disertori als "emerito contadino" aufgeführt²⁾.

Wieder hebt sich die große Einzelfigur, auf schmaler Bodenwelle stehend, in klarer Umrißlinie von dem dunkel-verhangenen Himmel ab. Der Eindruck der Großflächigkeit wird hier durch einen weiten und ausladenden, den ganzen Oberkörper verhüllenden Umhang und die schlichte, nur auf das wesentlichste beschränkte Binnenzeichnung gesteigert. Der schlafende Hund - als Treuesymbol zu deuten³⁾ - und die zu seinen Füßen verstreuten, ungenutzten Werkzeuge betonen die isolierte und unbewegliche Gestalt des Dargestellten, dessen sorgfältig durchgebildete Gesichtszüge einen stillen und doch lebendigen Ausdruck haben.

Villamena hat dieses Blatt gemeinsam mit dem Porträt des Geminiano dem Kupferstecher und Verleger Giovanni Orlando dediziert und mit folgendem Begleitvers versehen:

Con forza, con astutia, et con ingegno,
Scampato da la fame, et dal dolore,

Deposto ho l'armi, et con mio grande honore
Fatto sono io d'un tal ritratto degno.

A voi, che di virtù sete eccellente,
Sig. Giovanni Orlando, tanto amato,
Vi fo di Matre questo bel presente

Francesco Villamena

Superior licentia

Cum Privilegio

Das Baumrindenschälmesser in der Mitte unten trägt das Monogramm Villamenas.

1) P.-J. Mariette, Tables des Oeuvres de F. Villamène, Bd. I, 103:
"Portrait d'un Jardinier"

2) B. Disertori, I Caracci e i Caracceschi, S. 270

3) G. de Tervarent, Attributs et symboles, I, 94:
Chien, La Fidélité (Quelle: Plinius VIII, 40)

Kopie von Charles David mit veränderter, lateinischer
Stichunterschrift:

Arte, labore, strophæ, esuriem effugi atque dolores
Meq, armis nudum hâc fors beat effia.

Bez.: "F. Villamena inv. C. David sculps."

Kopie in Kleinformat (165 x 110) mit gleichlautendem
lateinischem Text von Johan Conrad Klüpfel.

Bez.: "JC. Klüpfel sc. F. Villamena inv."

Unten links: "3"

Die Bettelmönche I.L. Gerusus und Ph. de Rebaldis

Die Porträts der beiden Bettelmönche Ioannes Leonardo Gerusus und Philippus de Rebaldis entsprechen in ihrer bildlichen Gestaltung den vorangegangenen Blättern. Die Dargestellten unterscheiden sich aber nicht nur durch die freiwillig gewählte Armut und den hohen Bildungsstand von den Ausrufern der Serie, sondern auch durch ein von beispielloser Selbstlosigkeit und christlicher Liebestätigkeit erfülltes Leben.

Aus dem lateinischen Begleittext des Gerusus geht hervor, daß er sich obdachloser Knaben und Mädchen angenommen und mit Hilfe von Spenden der Frommen und Gläubigen eine Heimstätte für sie errichtet hat. Nach segensreichem und verdienstvollem Wirken starb er am 15. Februar 1595 in Rom und wurde im "Oratorio Mortis Ante Aram Maximiam" beigesetzt:

IOANNES. LEONARDUS. GERUSUS. A. S. SEVERINA.
VULGO. LITTERATUS. SUI. NEGLECTU. AC DESPICIENTIA. AMENTIAM. SIMULANS. CUM. IN. COLLECTIS. A. SE. E. GENTIBUS. PUERIS. PIORUM. OPERALENDIS. ATQ. PER. URBEM. CIRCUMDUCENDIS. DIV. VERSATUS. FUISSET. DOMUMQ. ILLIS. CONTINENDIS. ET. PUELLIS. INOPIA. LABORANTIBUS. EXTRUXISSET. DIVES. CARITATIS MERITIS. DEO. SPIRITUM. REDDIDIT. ROMAE. ANNO. SALUTIS. HUMANAE. M. D. XCV. XV FEBRUARII. SEPULTUS. EST. IN. ORATORIO. MORTIS. ANTE. ARAM. MAXIMAM.

Per Ill^{ri} et R^{mo} Dnno. D. Hieronymo Avila in utraq. Sig.^{ra} S. D. N. Pape Referendario ac Prothonotario Aplico de numero participantium, nec non litterarum, Ap^{car} Correctori & c. Virtutum ac pietatis fautori.

Cum privilegio Summi Pontificis.
Franciscus Villamena honoris et observantie ergo D. D.

Villamena hat Gerusus barfüßig, in armseliger und ausgefranster Kutte wiedergegeben. Er wird von zwei Knaben begleitet, die darauf hinweisen, daß seine ganze Liebe und Fürsorge den Kindern gehörte. Der Knabe an seiner linken Seite trägt einen Korb und eine Schatulle, auf der das Monogramm Villamenas zu erkennen ist.

Nach Mariettes Bericht hat Villamena das Blatt des Gerusus, der wegen seiner großen Gelehrsamkeit den Beinamen "Il Letterato" trug, im Jahre 1600 gestochen:

"Jean Leonard Gerusi Surnommé le lettré mort à ^{Rome} en 1595 après avoir exercé plusieurs actes de Charité envers les Pauvres enfans & avoir vecu avec un Sigrand mepris de luy mesme qu'on le prevoit pour insensé, inv. & grav. par le mesme (Villamena) en 1600."¹⁾

Von Pastor erfahren wir, daß Giovanni Leonardo Geruso ein enger Freund des Oratorianers Filippo Neri war. Schon unter der Herrschaft Gregors XIII. hatte er, wahrscheinlich mit Hilfe Neris, eine Anstalt für verwahrloste Kinder gegründet, für die nach seinem Tode auf Befehl Klemens' VIII. ein Schüler Neris, der spätere Kardinal Caesar Baronius, das Sorgerecht übernahm²⁾.

Eine ähnliche Wertschätzung wie dem Gerusus wurde laut Beischrift dem Bruder Philippus de Rebaldis aus Ravenna zuteil. Er zeichnete sich durch einen demütigen und asketischen Lebenswandel aus, durch Mildtätigkeit gegen die Armen und Kranken und Pflege derer, die in den Gefängnissen festgehalten wurden.

Nach Erreichung des achtundzwanzigsten Lebensjahres starb er am 30. Mai 1598 vor Sonnenaufgang in Rom und wurde dort in der "Basilica SS. XII. Apost." begraben:

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de F. Villamène, Bd. I, 95

2) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XI. S. 432

F. PHILIPPUS DE REBALDIS A RAVENNA ORD. MIN.
CON. TERTIARIUS LAICUS VITAE PURITATE SIMPLI-
CITATE ET AUSTERITATE CONSPICUUS PAUPERUM AC
PRAESERTIM AEGROTORUM ET CARCERIBUS DETENTO-
RUM OBSEQUIO DEDITUS ANNUM AETATIS SUAE AGENS
XXVIII. ROMAE OBIIT DIE XXX. MAII ANTE AURO-
RAM SABBATI (1598). SEPULTUS IN BASILICA SS.
XII. APOST. DE URBE QUIESCIT IN DOMINO QUEM
ORET PRONOB

Illustriss. D. D. Miximiliano Caffarellio
Patritio Rom. virtutu ac pietatis fautori.

Franciscus Villamena DD.

Mariette weiß ergänzend zu berichten, daß Rebaldis Laienbruder bei den Franziskanern war und im Ruf der Heiligkeit stand: "F. Philippe de Rabaldis de Ravenne laiique du tiers Ordre de S. Franc. recommandable par la Simplicité de Sa vie, par Ses austerités & Sa charité enuers les Pauvres, mort a Rome en 1598 en Odeur de Sainteté, inv. & grav. par Villamene."¹⁾

Die Darstellung Rebaldis' nimmt durch zwei herausragende Besonderheiten eine bevorzugte Stellung nicht nur innerhalb der Bettler- und Ausruferserie, sondern auch im Gesamtwerk ein. Sie ist die einzige Arbeit Villamenas, von der zwei verschiedene Abdrücke existieren, wobei der nur im Britischen Museum befindliche erste Zustand mit einer eigenhändigen Widmung des Künstlers an Ludovico Curione versehen ist:

Illustri Scriptori D. Ludovico Curione virtutum
et bonitatis amatori
Franciscus Villamena D. D.²⁾

Bei dieser Unterschrift handelt es sich um das einzige überlieferte handschriftliche Dokument Villamenas, das uns bis heute bekannt ist!

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de F. Villamène, Bd. I, 94

2) British Museum, London, Prints and Drawings, Inv.-Nr. V 10-56

Der zweite Zustand unterscheidet sich durch die vorgenommenen Veränderungen deutlich von dem ersten. Statt der handschriftlichen Zeilen an Curione haben wir hier die auf die Platte gestochene Dedication an den "berühmten Patrizier Maximilan Cafarello in Rom ...", dessen Wappenkartusche oberhalb des knorrigen Baumstammes angebracht ist. Darüber, in Höhe des Kopfes, eine in zwei waagerechten Zeilen gestochene Lobpreisung: "Laudato sempre sta il nome di Giesu e di Maria".

Auf dem Blatt des ersten Zustandes wurden dieselben Worte in Form einer gekrümmten, nach oben führenden Linie nachträglich aufgedruckt und erscheinen dadurch spiegelverkehrt. Überarbeitungen können wir auch am Rosenkranz erkennen, der durch Hinzufügung weiterer Perlen verlängert und in der Anordnung geändert wurde. Unterhalb des Zingulums schließt er mit einem zusätzlichen Kreuz ab. Neben kleinen Abweichungen am Gewand Rebaldis' hat Villamena noch Ergänzungen an der Bodenwelle vorgenommen, in der für ihn charakteristischen Detailmalerei, und es zusätzlich monogrammiert.

Ohne jede Korrektur blieb der auch hier tief herabgezogene, den Hintergrund bildende Himmel und die Gestalt des Rebaldis, die Villamena in nach links gerichteter Schrittbewegung festgehalten hat.

Kopien der Darstellungen des Gerusus und des Rebaldis von Charles David. Stichunterschrift bis auf das Fehlen der Dedicationen unverändert.

Bez.: "F. Villamena inv. D C. David sculps."

Kopien in Kleinformat (165 x 110) mit gleichlautenden Text von Johan Conrad Klüppfel.

Bez.: "JC. Klüppfel sc. F. Villamena inv."

Unten links: "5" (Gerusus) Unten links: "6" (Rebaldis)

Alle Blätter der Ausrufer- und Bettlerserie blieben undatiert, und nur für die Rebaldis-Darstellung gibt uns Mariette den bereits zitierten Hinweis, daß sie im Jahr 1600 entstanden sei. Ohne Kenntnis dieser Angabe kommt E. Sudeck auf Grund einer Untersuchung der technischen Entwicklung Villamenas zu einem ganz ähnlichen Ergebnis, indem sie die Folge für die Zeit um 1598 bis 1600 ansetzt¹⁾. Sie vergleicht das Blatt des Nicolo von Pistoia aus dem Jahr 1597²⁾, von ihr irrtümlich als erster datierter Stich Villamenas angegeben, mit dem 1602 entstandenen Bildnis des CaesarBaronius Soranus, das im Gegensatz zu der noch schwerfälligen Behandlungsweise des "Nicolo" schon eine viel leichtere und routiniertere Technik aufweist. Beiden Stichen gemeinsam ist die Bildung der Konturen, die nicht durch eine fortlaufende Umrisslinie, sondern durch feine, rechtwinklig dazugestellte Parallelschraffuren gegeben werden.

Ausführliche Behandlung der Serie S. 50 - 66

1) E. Sudeck, Bettlerdarstellungen, Anm. 55, S. 109

2) Bezeichnet: "Nicolo detto il cieco da Pistoia", einen Blinden darstellend, der eine Alte das Flötenspielen lehrt.

Giovanni Grosso/Alto

Le Blanc 9
 Mariette, Bd. I, 100
 Nagler 64

Kupferstich

365 x 230 Pl

1613

Exemplar Berlin

Die Übergroße Gestalt des Schweizergardisten und Romführers Giovanni Grosso steht auf schmalem, erhöhtem Vordergrund, von dem sich jenseits dieser Bodenwelle der tief unten dargestellte Mittel- und Hintergrund deutlich abhebt.

Grosso ist dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugewandt, der rechte, erhobene Arm weist mit ausgestrecktem Zeigefinger über den linken Bildrand hinaus, die linke Hand umfaßt das mit der Spitze den Boden berührende Schwert¹⁾. Unter dem linken Fuß liegt der Kopf einer Schlange, deren Körper um Fuß und Schwertschneide geschlungen ist - symbolische Anspielung auf den erfolgreichen Cicerone, der seine Neider und Gegner bekämpft und überwunden hat²⁾.

Das Gesicht Grossos ist das eines Mannes von mittleren Jahren, die Haltung energisch, sicher und selbstbewußt.

1) P. Krieg, Die Schweizergarde, S. 437
 Es handelt sich hier um einen sog. Zweihänder und nicht um einen Degen.

2) Schöne u. Henkel, Emblemata, S. 643-644:
 Le vainqueur surmonté par le vaincu
 Le cault Serpent s'efforce de ronger,
 Romre et briser l'espée, aus Serpent diminus,
 Toures ses dents, et tasche à s'en venger.

Eine Schlange unter einem Fuß steht auch für die Sünde, Psalm 90, 13.

Dem entspricht die reiche, modische Kleidung, der breitrandige Hut mit üppigem Federschmuck, das kostbare Wams mit Halskrause und Puffärmeln und die mit Bändern und Rüschen verzierten, fein gefältelten Beinkleider. Neben ihm, in der unteren, linken Bildecke das Fragment einer Säulenbasis mit dem Monogramm Villamenas.

Die den Mittelgrund bildende Piazza wird von kleinen, im Gespräch vertieften oder ihrer täglichen Beschäftigung nachgehenden Menschengruppen bevölkert. Begrenzt wird die Anlage von einer Auswahl der "antiche a moderne fabbriche di Roma", die zu den berühmtesten Sehenswürdigkeiten der Stadt gehören, aber nicht topographisch genau angeordnet sind. Links die 1507 von A. Sangallo d.Ä. erbaute S. Maria di Loreto¹⁾, daneben die Columna Traiana mit der 1587 aufgestellten Petrusstatue in detaillierter Wiedergabe von Postamentblock und Reliefschaft mit angeordnetem Bandfries. Rechts S. Maria Rotonda, das zur christlichen Kirche geweihte Pantheon mit den Verkaufsbuden und dem bunten Treiben der Marktleute in der Vorhalle, überragt von dem Torre delle Milizie, Überrest einer mittelalterlichen, später umgestalteten Burg.

Legende im Bildunterrand:

La uera Guida de gl'Oltromontani
Hò qui ritratto al natural'sembiante

Mostra l'antiche, e le moderne piante,
E le fabbriche ecclese di Roma.

Al Mag.co Andrea Vachario²⁾

Vì hò dedicato il ritratto di Giovanni Grosso da Lucerna Soldato della guardia di N.S.re si per l'amicitia ch'è tra Noi dua come anco pe le molte stampe che hauete dell'antiche è moderne fabbriche de Roma.

Riceuetela dunque come cosa da bono amico, et Dio ui conserui. In Roma lanno 1613 Franc. Villamena con privilegio del sommo pontefice et licenza de superiori.

1) Piazza del Foro Traiano

2) Andrea Vachario (Vaccari) bekannter römischer Verleger

Die Kupferplatte des außerordentlich beliebten Blattes, das in vielen Abzügen und Kopien Verbreitung fand, gehört heute zum Bestand der Regia Calcografia in Rom.

Im Besitz des Berliner Kabinettes befindet sich noch ein koloriertes Exemplar des Porträtstichs. Obgleich die farbliche Überarbeitung nicht störend wirkt und dem Blatt einen zusätzlichen naiven Charme verleiht, ist der Eigenwert der subtilen Grabstichelarbeit verlorengegangen.

Eine seitenverkehrte, spätere Kopie wurde in Frankreich mit veränderter Stichunterschrift publiziert:

Cet Oultramontain que tu vois
qu'an natural Je represente
des hommes surpasse le Loys
faisant une estrange descente

De la Colonne de trajan
sans le detrimement de sa vue
et d'un grand serpent qu'il tua
à qui la force fur ramie

la vraye guide de l'oltramontain icy portraict
natural monstre l'anticque et moderne plan de
la fabrique eclesies de Rome.

Herry le Roy excu.¹⁾

Die Beschriftung am unteren Blattrand weist ausdrücklich auf Villamena als Bilderfinder hin: "F. Villamanea Invent."

Ausführliche Behandlung des Porträts s. S. 78 - 85

Literatur: P. Krieg, Hans Hoch/Giovanni Alto, Ein schweizerischer Fremdenführer in Rom des 17. Jahrhunderts. In: Röm. Quartalszeitschrift f. christl. Altertumskunde u. Kirchengeschichte, Freiburg 1953/54, Nr. 48/49

P. Krieg, Die Schweizergarde in Rom, Luzern 1960, S. 472 ff

1) Gabinetto Disegni E. Stampe Degli Uffizi, Florenz, Inv.-Nr. 1598

Giovanni Alto/Grosso

Mariette, Bd. I, 99

Nagler 8

Kupferstich

375 x 520 P1

1623

Exemplar Berlin

Alto steht in einer dem früheren Porträt ähnlichen Haltung auf der von Villamena bevorzugten Bodenwelle, die sich über die ganze Breite des unteren Bildrandes erstreckt. Links neben ihm das Fußfragment einer Kolossalstatue und ein umgestürzter Opferaltar mit der Inschrift "Phoebo et Musis" und "Opus F. Villamoenae". Auf der rechten Seite eine Schrifttafel mit den Anfangsbuchstaben D ... M (Diis Manibus), ein Ochschädel, aus dem eine Schlange gleitet und ein rüddiger, abgezehrter Hund - verborgene Gefahren und Neid symbolisierend¹⁾. Dahinter die durch Menschen, Tiere und Fuhrwerke reizvoll belebte Piazza del Quirinale, rechts von der vom Bildrand überschrittenen, dreigeschossigen Fassade des Palazzo del Quirinale begrenzt, den Paul V. nach den 1613 abgeschlossenen Erweiterungsbauten fast das ganze Jahr hindurch bewohnte²⁾. Links die Marmorkolosse der Rossebändiger, die Donati 1633 als die Dioskuren Castor und Pollux deutete, damals aber noch als Bildnisse Philipps v. Makedonien und Alexanders mit dem Hengst Bukuphalos interpretiert wurden. Sixtus V. hatte sie 1598 von Domenico Fontana auf neuen parallelen Postamenten axial zur Via del Quirinale (Cia XX Settembre) aufstellen lassen. Die heute noch sichtbaren, irrigen Sockelinschriften: "Opus Phidiae" und "Opus

1) Schöne u. Henkel, Emblemata, S. 631
W. Molsdorf, Führer d. symbol. u. typolog. Bilderkreises d. christl. Kunst des Mittelalters, S. 120

2) L. v. Pastor, Geschichte d. Päpste, Bd. XII, S. 40

Praxiteles" wurden erst unter dem Pontifikat Urbans VII., nach der Entstehung des Blattes angebracht¹⁾. Zwischen den Statuen ist der nach 1590 von Fontana geschaffene Brunnen angelegt, hier Mittelpunkt einer kleinen, interessanten Nebenszene. Auf den zum Brunnenbecken führenden Stufen sitzt ein Zeichner, der offenbar damit beschäftigt ist, die Dioskuren zu skizzieren. Während sich rechts von ihm ein Pilger tief über den Brunnenrand beugt, um seinen Durst an dem frischen Wasser zu stillen, steht zu seiner Linken ein Schweizergardist, der in Haltung und äußerer Erscheinung auffallend unserem Cicerone gleicht, in Begleitung zweier Männer in niederländischer Reisetracht, die er um Haupteslänge überragt.

Oberhalb der Dioskuren, am linken Bildrand, wird das zum Ruinenkomplex des Templum Serapidis gehörende Frontispizio di Nerone sichtbar, der sich den Westhang des Quirinals heraufzieht. Im Hintergrund erscheint der jenseits des Monte Cavallo liegende, von fernen Bergzügen eingeschlossene Stadtteil Roms, dessen markanteste Bauwerke gut erkennbar sind. Links die gewaltige Kuppel des Pantheon, in der Mitte S. Pietro in sorgfältiger Wiedergabe der 1593 fertiggestellten Hauptkuppel mit Laterne und Kreuz und den beiden Nebenkuppeln, von denen die letztere erst 1600 vollendet wurde. Die beiden Glockentürme sind eine Zutat des Stechers nach dem nicht verwirklichten Entwurf Madernas²⁾. Topographische Treue beweist der von Ferrabosco erbaute Uhrturm mit dem Haupteingang zum Vatikan und die angegliederte, langgestreckte Front des Belvedere. Vor S. Pietro erhebt sich der Obelisk, der 1586 von seinem alten Standort im ehemaligen Nero-Circus auf die Piazza überführt wurde. Wei-

1) Vgl. M. Winner, Zeichner sehen die Antike, Europäische Handzeichnungen 1450 - 1800, Ausst.-Kat. 1967, S. 90 ff

2) Die äußerst selten dargestellten Glockentürme finden wir auch auf einem Stich Jacopo Lauros von 1626.

ter rechts, nahe an das Belvedere herangerückt, zeichnet sich die Silhouette des Castel S. Angelo ab, und in geringer Entfernung schließt sich die Colonna di Marc Aurélio (Piazza Colonna) an, die seit Sixtus V. eine Statue des Hl. Paulus trägt.

Villamena hat das Porträt des "Praetorianers, Fremdenführers und Erforschers der römischen Altertümer" dem berühmten und gelehrten Mäzen und Archäologen Cassiano dal Pozzo zugedacht, den er in dem lateinischen Widmungstext eingehend würdigt:

ILLUSTRISS. EQVITI. CASSIANO PUTEO

Virtutum, et vetusti generis, quibus praefulges, ni Ill.me omnium animos rapint in tui amorem et osequia. Patere igitur extare hoc in te meae vountatis argumentum, quod palam exhibeo, dum Ioanem Altum, militem praetorianum, romanorum antiquitatum indagatorem, monstratorem que meo calo expressum ad te mitto, tam quam ad praedarum decus aulae principis, inter urbis aeternae decora suspiendum. Exignum grati erga te, ob innumera in me collata benefica, pignus animi, ea leberalitate metire, qua bonarum artium studia colis, & fones, meque perpetua benignitate complectere.

Vale. Romae Kal. Novemb. Anni Salutatis M.D.XXIII
Franciscus Villamena

Cum privilegio Sum Pont. Superiorum permissu
Im Britischen Museum befindet sich eine Villamena attribuierte Zeichnung (schwarze und rote Kreide, 348 x 517) dieses späteren Alto-Bildnisses¹⁾. Die Zuschreibung an Villamena beruht wahrscheinlich auf der gleichen Komposition, die sich nur durch Detailänderungen und kleine Auslassungen von dem Stich unterscheidet, und der alten Aufschrift des Padre Resta: "pare che dica sig.ri in Roma 30 Franc.o Villamena servij i Pittori di questo tempo". Doch die wenig Überzeugende, unbeholfene Zeichnung, die der ausgereiften Grabstichelararbeit der Spätphase des Künstlers weit nachsteht, läßt eine Kopie nach dem Stich vermuten.

1) Prints and Drawings in the British Museum, London, Collection Resta, Inv.-Nr. 1860-4-14-1

Ausführliche Behandlung des Porträts s. S. 86 - 91

- Literatur: P. Krieg, Hans Hoch/Giovanni Alto, Ein schweizerischer Fremdenführer in Rom des 17. Jahrhunderts
 In: Röm. Quartalszeitschrift f. christl. Altertumskunde u. Kirchengeschichte, Freiburg 1953/54, Nr. 48/49
- P. Krieg, Die Schweizergarde in Rom, Luzern 1960, S. 472 ff

Selbstbildnis

Marianne, Bd. I, 98

Kupferstich

160 x 110 Pl

1624

Exemplar Wien

Brustbild ein wenig nach links, den Blick nach vorn richtend. Schnurr- und Kinnbart, kurzes, leicht lockiges Haupthaar. Villamena trägt ein helles Hemd mit bauschigen Ärmeln und weichem Kragen, der auf ein knappes, in der Mitte geschnürtes Wams fällt. Mit der linken Hand drückt er einen Hut an die Brust und hält gleichzeitig einen Grabstichel zwischen Zeige- und Mittelfinger - das Instrument des Kupferstechers.

Bez. im Unterrand:

Franciscus Villamena deli. die 12 Apri. 1621
 Ionan. Bap. Costantin. fecit. 1624.

Giovanni Costatini hat das Porträt 1624 gestochen, wahrscheinlich erst nach dem im Juli desselben Jahres erfolgten Tod des Künstlers. Als Vorlage diente ihm nach der Beischrift eine eigen händige Zeichnung Villamenas, die 1621, also drei Jahre vor dem Stich entstanden ist.

Das Porträt überliefert uns das Gesicht eines Mannes, das schon deutlich von Krankheitssymptomen geprägt ist¹⁾. Mit der unerbittlichen Schärfe künstlerischer Beobachtung hat Villamena seine ausgezeherten, von Leiden überschatteten Züge mit den tief in den Höhlen liegenden Augen fest-

1) Die krankhaft veränderten Gesichtszüge weisen die für "Ulcusträger" typischen Merkmale auf. Bagliones Bericht von den immer wieder auftretenden Magenschmerzen und dem plötzlichen Tod Villamenas spricht dafür, daß er ein Magen- oder Zwölffingerdarmgeschwür hatte und eine akute Blutung seinen Tod herbeiführte.

gehalten. Die auffallend schlichte, fast bäuerlich wirkende Kleidung und der beigegebene Grabstichel - Attribut einer "Ars mechanica" - lassen eine geistige Grundhaltung vermuten, der jedes Verlangen nach Überpersönlicher Idealisierung und repräsentativer Selbstdarstellung fremd war. Villamenas allzu wirklichkeitsgetraues Abbild mußte eine Sonderstellung in einer Zeit einnehmen, in der die Künstler sich längst nicht mehr als niedrige und unfreie Handwerker empfanden und mit Erfolg den gesellschaftlichen Anspruch erhoben, den Alberti schon im 15. Jahrhundert auf humanistisch-wissenschaftlicher Grundlage formuliert hatte¹⁾. Besonders die Bologneser Akademiker mieden alles, was auch nur im entferntesten an eine handwerkliche Tätigkeit erinnern konnte und ließen sich als große Herren in reicher und vornehmer Gewandung darstellen²⁾. Erst auf den Selbstbildnissen von Caravaggio und Salvatore Rosa werden wieder Malergeräte gezeigt, aber das durch Haltung und Ausstattung zum Ausdruck kommende Selbstverständnis des Künstlers lassen auch sie als Vertreter der "Ars liberalis" erscheinen.

Literatur: A. Cristofani, *Storico di Assisi*, Assisi 1875, S. 503-505 (Handschr. Manuscript)

E. Knab, *Jacques Callot und sein Kreis*, Ausst.-Kat. Wien 1968/69, S. 26

1) Leone Baptista Alberti, *Della Pittura*, 1435

2) Vgl. auch Künstlerporträts Leone Leonis, eines Zeitgenossen Villamenas

Grabmal des Kardinals Roberto de'Nobile

Mariette, Bd. I, 88

Kupferstich

356 x 205 Pl

Exemplar Wien

Als Vorlage für den Stich diente das Grabmonument de'Nobiles in S. Pietro in Montorio. In den Aufsatz des zweistöckigen Grabmonumentes ist das ovale Bildnismedaillon des jungverstorbenen Kardinals eingelassen. Über dem Segmentgiebel das mit dem Kardinalshut bekrönte Wappen des Dargestellten, von zwei sitzenden Putti gehalten. Im unteren Teil die Gedenktafel mit der Inschrift:

JESU. CHRISTO. RESURRECTIONIS. ET. SALUTIS.
 AUCTORI/ ROBERTO. NOBILI. POLITIANO. S. R. E.
 DIAC. CARDINALI/ QVI. XIII. AN. NATUS. OB.
 EGREGIAM. VIRTUTIS. INDOLEM/ AB. IULIO. III.
 PONT. MAX. EIUS. MAGNO. AVUNCULO. PATRIB.
 UNIVERSIS. ADPROBAN. IN. AMPLISS. COLEGIU.
 COOPTATUS/ ARDENTISS. CUM. ESSET. RELIG. ET.
 LITTERAR. STUDIO/ SEMESTRI. TABE. SUMMA. PA-
 TIENTIA. CONECTUS/ DUM. SE. IUCUNDISS. MORTEM.
 SENTIRE. AFFIRMARET/ SUOS. Q. EXTREMO. SPIRITU.
 MIRIFICE. CONSOLARETUR/ IN. COELEM. VITAM.
 QUAM. ASSIDUE. MEDITABATUR
 COMMIGRAVIT. XVI. K. FEBR. M. D. LIX.
 VIXIT. AN. SVII. M. IIII. D. XII. H. XVI.
 VINCENTIUS. PATER. FILIO. OPT. AC. DUCLISS. F

Bez. unten links und rechts:

F. Villamena F.
 Cum Privilegio Summi Pontificis
 et Superiorum Licentia Roma

Roberto de'Nobile wurde mit dreizehn Jahren in das Kardinalskollegium berufen und starb am 17. Februar 1559 im Alter von siebzehn Jahren an der Schwindsucht¹⁾.

Literatur: Katalog d. Ornamentstichsammlung, Bd. II,
 Nr. 3676

¹⁾ Ungewöhnlich die Genauigkeit der Angabe des Lebensalters in der Inschrift: "Er lebte 17 Jahre, 4 Monate, 12 Tage und 16 Stunden."

Kardinal Roberto d'Nobile

Mariette, Bd. I, 87

Kupferstich

180 x 120 Pl

Exemplar Wien

Der jugendliche Kardinal kniet in Dreiviertelfigur im Profil nach links vor einem Altar und betet mit erhobenen Händen das Kreuz an. An der Wand im Hintergrund rechts Wappenkartusche.

Legende:

Robertus de Nobilibus Politiano S.R.E. Diaconus
Cardinalis, et Apostolicus Bibliothecarius, Tituli
S. Mariae in Dominica Julii III. P.M. ex Sorore
Pronepos: Adolesceus Religione, morumque probitate
Insignis. Obiit Rome & in Dini Petri Aede, in Monte
Aureo sita, conditus, Anno D.M.D.LVIII. Aetatis XVII

F. Villamena F.

Rome Cum Privilegio Summi Pontificis et Superiororum
Licentia

Domenico Fontana unterbreitet Sixtus V. einen Bauplan nach P. Facchetti

Mariette, Bd. I, 86

Kupferstich

220 x 210 Pl

Exemplar Wien

Fontana, Architekt und "cavaliere dello sprono d'oro", überreicht in knieender Haltung dem vor ihm sitzenden Sixtus V. den Plan für den Neubau der Vatikanischen Bibliothek¹⁾; Zur Rechten des Papstes steht der kleine Michele Peretti, mit acht Jahren Generalkapitän der päpstlichen Leibgarde und Gouverneur des Borgo, zu seiner Linken der Nepote Alessandro Damasceni-Peretti. Der Kardinal, der Sixtus den Plan erläutert, ist Antonio Caraffa, Vorsteher des Vatikan. Rechts im Hintergrund die Bibliotheksbeamten mit Federigo Rainaldi an der Spitze²⁾.

Bei dem Stich handelt es sich um eine Reproduktion des Pietro Facchetti zugeschriebenen Gemäldes im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek.

Da ein öffentliches Interesse an Fontana nach seiner 1590 erfolgten Amtsenthebung durch Clemens VIII., dem Nachfolger Sixtus' V., kaum mehr vorhanden war, kann man das Blatt wahrscheinlich der Frühzeit des Künstlers zuordnen.

Bez. unten rechts:

F. Villamena F.

-
- 1) Fontana errichtete zwischen den Längstrakten der Belvederekorridore einen mehrgeschossigen Querbau, der an die Stelle der vielbewunderten, terrassenförmigen Doppeltrappe Bramantes trat, die ursprünglich die beiden Belvederehöfe miteinander verbunden hatte. Der Außenbau der neuen Bibliothek wurde 1588 vollendet.
(J. S. Ackermann, The Cortile del Belvedere, S. 110 ff)
- 2) Identifizierung der Dargestellten nach Haidacher, Geschichte d. Päpste in Bildern, S. 457

Heiligendarstellungen

Der Hl. Franziskus in der Wüste

Le Blanc 35
 Mariette, Bd. I, 59
 Nagler 36

Kupferstich
 478 x 340 Pl
 Exemplar Berlin

Franziskus kniet zu Füßen eines steil aufragenden Felsens inmitten einer bergigen Waldlandschaft, tief über das Kruzifix gebeugt, das er in seinen Händen hält. Unter der linken, den Corpus umklammernden Hand ein aufgeschlagenes Buch, daneben der Totenkopf - die Attribute des Heiligen¹⁾. Die Gestalt ist in eine weich und üppig fallende Mönchskutte gehüllt, deren schwere Stofflichkeit noch durch die großförmigen und plastischen Falten betont wird. Die nackten Füße zeigen die Wundmale und sind wie die Hände von schlanker und knochiger Struktur. Die edel geformten, asketischen Gesichtszüge haben einen stillen und leidenden Ausdruck. Haupt- und Barthaare sind blond und leicht gewellt.

Im Hintergrund, zwischen verstreuten, dicht belaubten Baumgruppen eine halbverborgene Klosteranlage. Auf sanft ansteigendem Bergpfad ein sich langsam nähernder, in ein Buch vertiefter Gefährte des Franziskus.

Die Legende im Bildunterrand verdeutlicht das inhaltliche

1) Das Kreuz mit Corpus ist Ausdruck seiner opferbereiten Liebe zu dem Gekreuzigten und seines unablässigen Trachtens, ihm in allem ähnlich zu werden. Das Buch wurde seltener beigelegt, es handelt sich entweder um das Evangelium, dessen Inhalt und Forderungen der Heilige nach bestem Können zu verkörpern bemüht war, oder ist als Regelbuch zu deuten. Der Totenkopf weist auf seine Verachtung alles Irdischen hin. Er wurde ihm nicht im Mittelalter, sondern erst im Barock beigegeben. (J. Braun, Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, S. 268)

Geschehen der Darstellung, das in der imitatio der Leiden Christi kulminiert:

Legisti hanc sedem mea sola et vera voluptas?
Haec capiti inventa est digna corona tuo?

Ab mea tu potius subear praecordia et intus,
Abluo dum lacrimis vulnera regna tene

F. Villamena F.
Romae

Cum Privilegio Sum. Pont.
Superiorum Permissu

Neben Villamenas Porträts des büßenden und des betenden Franziskus ist die Darstellung "Franziskus in der Wüste" die bedeutendste. Das hochformatige Blatt ist undatiert und nur mit "F. Villamena F." bezeichnet. Nach Mariettes handschriftlichem Bandverzeichnis soll es sich hierbei um eine Bilderfindung Villamenas handeln: "S.Francois dans le Desert prosterné devant un crucifix, inv. & grav. a Rome par F. Villamène"¹⁾.

Eine seitenverkehrte Kopie in Querformat, die oberhalb der Klosteranlage endet, trägt unter der rechten Columne der unverändert übernommenen Legende die Adresse C. Danckerts: "C. Danckerts excudit".

Eine bei Piérre Drevet in Paris erschienene Kopie, ebenfalls im Gegensinn, zeigt Franziskus in reduzierter, vom Original abweichenden Landschaft.

Stichunterschrift:

Vera Effigies poenitentis
Le vray portrait d'un penitent

Valée sculp. Drevet excud.
A Paris chez P. Drevet rue S. jacque a l'annonciation

Ikonographische Zusammenhänge s. S. 72 - 77

Literatur: B. Kleinschmidt, Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende, M.Gladbach 1911

A. Pératé, L'Art et les Saints - Saint François d'Assise, Paris 1930

¹⁾ P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de François Villamène, Bd. I, 59

Literatur: H. Thode, Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Wien 1934 (4. Aufl.)

I. Gobry, Franz v. Assisi in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1958

Der Hl. Hilarion

Le Blanc 37
 Mariette, Bd. I, 51
 Nagler 40

Kupferstich

315 x 240 Pl

1613

Exemplar Berlin

Hilarion in Dreiviertelfigur nach links gewendet in einer Eremitenklausen aus Felsgestein. Der bärtige Kopf mit den auf Nacken und Schultern fallenden Haarlocken ruht auf der Hand des linken, auf eine Steinplatte gestützten Armes. Den Blick richtet er auf einen Kruzifixus, der durch einen darunter liegenden Totenschädel angehoben wird. Der Heilige ist mit einem Manteltuch bekleidet, das über die rechte Schulter geschlagen ist und den übrigen Oberkörper unbedeckt läßt.

Durch die seitliche Öffnung im Hintergrund rechts Ausblick auf zart angedeutete Bergszenerie mit aufgerichtetem Kreuz an steilem Hang, daneben Höhleneingang.

Legende:

Non timet Hilarion ligitina proelia Xpo.
 Quin amat in silvis nobiliora pati.

Bez. unten links und rechts:

F. Villamena Inventor
 et sculpsit Rome,

Cum Privilegio S. Pontificis et
 Superiorum licentia 1613

Das Blatt bildet mit den vorangegangenen, gleichformatigen Darstellungen eine zusammenhängende Folge von Heiligenbildern.

Ein späterer Abdruck trägt die Adresse von N. Billy:
 "Nincencio Billy Formis Roma"

Der Betende Franziskus .

Mariette, Bd. I, 68

Kupferstich

320 x 240 Pl

1613

Exemplar Berlin

Franziskus mit Nimbus als Dreiviertelfigur im Profil nach links in einer Berghöhle. Er steht über einen Felsvorsprung gebeugt und stützt sich mit beiden Ellbogen auf. Die Augen sind in Anbetung auf ein Kreuz gerichtet, das seitlich vom Plattenrand überschritten wird. Durch die zum Gebet gefalteten Hände gleiten die Perlen eines Rosenkranzes, die auf den darunter liegenden Totenkopf fallen. Der Körper des Heiligen ist in die weite, in der Taille gegürtete Kutte der Minderbrüder gehüllt. Im Hintergrund rechts gibt eine Öffnung den Blick auf die Landschaft mit einer Nebenszene frei. Ein bei Franziskus knieender Mönch und zwei am Boden kauende, fast nackte Gestalten wenden sich ihm in flehender und hilfesuchender Gebärde zu - eine Anspielung auf die von dem Heiligen praktizierte Nächstenliebe. Die Rauchsäule deutet symbolisch darauf hin, daß er bei seinem Tun von Gott geführt wird¹⁾.

Legende:

Sub cruce Franciscus saltus interque ferat,
Gaudia habet, patrio qualia nulla lare.

Bez. unten links und rechts:

Franziskus Villamena Inventor
et sculpsit Rome

Cum privilegio S. Pontificis et
Superiorum licentia 1613

1) A. Henkel u. A. Schöne, Emblemata, S. 133

Der büßende Franziskus

Mariette, Bd. I, 57

Kupferstich

310 x 240 Pl

Exemplar Wien

Franziskus sitzt in Dreiviertelfigur nach rechts gewendet an einem Felsblock, das Kinn auf die ineinanderver-schlungenen Hände stützend. Der Blick ist nach oben ge-richtet, die Wangen sind von Tränen benetzt. Die Klei-dung besteht aus einer ärmlichen Kutte, deren Kapuze den Hals eng umschließt. Auf der Felsplatte, zwischen kleinen, verstreuten Zweigen die Attribute des Heiligen - Buch, Kreuz und Totenkopf.

Hinter der Gestalt des Franziskus ein schlanker und ein gedrungener Baumstamm, von Efeu umrankt.

Bildfläche unten Mitte:

F. V. F.

Legende in zwei Kolumnen:

Non satis esse putat silnas coluisse latentes
Franciscus lacrimis pallida ora rigat.

Quisquis in expressa miratus imagine fornum
Non genit hic uere churior est silice

Nach dem Bericht Mariettes hat Villamena den sonst nicht verzeichneten "büßenden Franziskus" eigenhändig gezeichnet und gestochen¹⁾.

Den Zusammenhang der Darstellung mit den Heiligenbildern des römischen Manieristen Fenzoni machen die Bildung der Gesichtszüge und Hände, die Baumstämme im Hintergrund und nicht zuletzt der gesteigerte, ekstatische Ausdruck

1) J.-P. Mariette, Oeuvres de Francois Villamène, Bd. I, 57.

deutlich. Vermutlich fällt die Entstehung des Blattes in die Zeit um 1613, in der Villamena die übrigen halbfiguralen Heiligendarstellungen gestochen hat.

Eine Guido Reni attribuierte Franziskusdarstellung zeigt große Ähnlichkeit mit der von Villamena. Die Zeichnung wurde von Dobroklonski¹⁾ zwischen 1620 - 1630 datiert, ist also erst nach dem Villamenaschen Blatt entstanden²⁾.

Der büßende Franziskus wurde später in verkleinertem Maßstab (22,5 x 16,5) kopiert und erschien ohne Stichunterschrift mit der Adresse: "App. G. Wagner in Merzeria Z. 24".

1) M. V. Dobroklonski, Gosudarstvennyj Ermitaz
Risunki ital'janskoj skoly, Leningrad 1961,
Nr. 1333, Taf. 126

2) "Der heilige Franziskus im Gebet", Schwarze Kreide
u. Rötel, 27,8 x 19,4, Leningrad, Eremitage,
Inv.-Nr. 18324.

Der Hl. Paulus nach F. Fenzoni (Ferrau da Faenza)

Le Blanc 40
 Mariette, Bd. I, 50
 Nagler 40

Kupferstich

310 x 240 Pl

1613

Exemplar Berlin

Paulus in Halbfigur dem Betrachter zugewandt, beide Ellbogen auf einen flachen Felsen stützend. Das lockige Haupt ruht auf der rechten Hand, durch die hochehobene linke gleitet ein Rosenkranz.

Die Augen blicken auf einen auf der Steinplatte liegenden Totenschädel. Der Oberkörper ist bis zum Ansatz eines Lendenschurzes unbekleidet, über die nackte Brust fließt ein langer, welliger Bart. Im Hintergrund Baumformationen von knorriger Bewegtheit, am rechten Bildrand steil aufragendes Mauerwerk.

Bez. Bildfläche unten Mitte und auf Felsbrocken links:

F. Villamena Fe.
 Ferrau Fensonius, Inventor

Legende:

S. Paulus Primus Eremita
 Cu Privilegio S. Pont et Superior licen.^a 1613
 Cerne viam coeli, primus quam monstrat eremi
 Cultor, in obtutu cum manet usque necis:
 Vivat ut in coelis, in syluis vivit opacis,
 Ut semper vivat, cogitat usque mori.

Gegenstück zur Darstellung des Johannes und wurde wie dieses Blatt noch einmal 1774 von C. Losi im Rom herausgegeben.

Johannes der Täufer in der Wüste nach F. Fenzoni
(Ferrau da Faenza)

Le Blanc 38
Mariette, Bd. I, 46
Nagler 33

Kupferstich

310 x 240 Pl

1613

Exemplar Berlin

Johannes in Halbfigur mit im Profil nach rechts gegebenem, nimbierten Kopf an einem Felsblock vor zerklüfteter Felswand mit bloßgelegtem Wurzelwerk. Den Blick richtet er in Verzückung auf das von oben einfallende Licht. Die Gestalt wird von einem losen, durch Schnüre an den Schultern gehaltenen BÜßerhemd bekleidet.

Die rechte Hand mit den gespreizten Fingern hält der Heilige senkrecht über der Felsplatte, mit der linken drückt er die Kreuzesfahne, Attribut des Johannes, an seine Brust.

Legende:

Aspectu fruitur caeli mortalia quodam
Cernere quod fugit dum petit antra puer

Bez. unten links und rechts:

Ferrau Fansonius Inventor
F. Villamena sculpsit Rome

Cum Privilegio S. Pontificis
Superiorum licentia 1613

Dieselbe Darstellung wurde von Sandrart gestochen:
"Sandrart exc.".

Spätere Abdrücke der aufgearbeiteten Platte von Villamena erschienen 1774 bei Carolus Losi in Rom.

Johannes der Täufer

Mariette, Bd. I, 45

Kupferstich

210 x 138 Pl

1622

Exemplar Dresden

Johannes mit Nimbus in frontaler Stellung auf einer Anhöhe. Der Kopf ist leicht nach rechts gedreht. Mit der Rechten hält er die Kreuzesfahne, auf dem linken Arm trägt er auf einem Buch, der "Schrift", das Lamm Gottes (Joh. 1, 29).

Die Kleidung des Heiligen, der wegen seines ebenmäßigen und muskulösen Körperbaues einem antiken Helden gleicht, besteht aus dem kurzen, mit Kamelhaaren abgesetzten Büßerhemd und einem darüber fallenden Manteltuch.

Im Hintergrund bewaldete Berglandschaft.

Bez. unten links:

F. Villamena F. cum Privilegio Sum. Pon.
ac Super permissu. Romæ 1622

Spätere Kopien mit der Adresse von Langlois: "U. Langlois exc."

Die Hl. Therese von Avila in ihrer Zelle

Le Blanc 44
Mariette, Bd. I, 72

Kupferstich
420 x 320 Pl
1614
Exemplar Berlin

Theresa mit Nimbus in der weißen Tracht der Karmeliterinnen ein wenig nach links gewandt in ihrer Zelle an einem Tisch mit Leseputz sitzend. Das breitflächige Gesicht mit vorspringender Nase und flachen Brauenbögen über den umschatteten, nach oben blickenden Augen wird von dem tief in die Stirn gezogenen Schleier umrahmt. Die Hände mit einer Schreibfeder in der Rechten ruhen auf dem vor ihr liegenden, aufgeschlagenen Buch, dahinter die Vanitassymbole - Totenkopf und Stundenuhr. Auf einem rechteckigen Täfelchen, das an der Schnur eines tragbaren Tintenfassers befestigt ist und vom Leseputz hängt, ist das Monogramm Villamenas angebracht. Neben dem Tisch ein niedriger Hocker mit einer Geißelkette, auf dem Fußboden häusliche Geräte und eine Spindel, die auf die auserwählte Stellung der Heiligen hinweist¹⁾.

Im Hintergrund links kniet Theresa in kleiner Figur in einer Türöffnung. Über ihr die Taube des Hl. Geistes in Lichtgloriole, von Wolkenkranz umgeben. Hinter dem Ruhebett der Heiligen, das an der Wand hängende Fastenvelum,

1) Vgl. J. Bäcksbacka, Luis de Morales, Helsinki 1962, S. 171: Die Spindel finden wir im allgemeinen nur auf Darstellungen "Maria mit Kind", erstmals auf einer Komposition Leonardo da Vincis. Das Motiv des Spinnens bezieht sich auf eine Erzählung im apokryphen Protoevangelium des Jacobus, derzufolge Maria als unbefleckte Jungfrau aus dem Stamm Davids vor der Geburt Christi mit ausersehen wurde, für den Tempelvorhang zu spinnen.

ein halbseitig geöffneter Wandschrank¹⁾ und ein Kreuz mit den Leidenswerkzeugen. Daneben ein Tafelbild, Christus als Schmerzensmann darstellend, darunter Weihwasserkessel und Geißelrute. Über Betpult am Kopfende des Bettes Öllämpchen.

Bildfläche unten rechts:

Cum privilegio Sum. Pont., per annos XV
in lucem aeditum. I. May. 1614
Rome Superiorum permissu

Im Unterrand Dedication und Legends:

BEATA VIRGO THERESIA DE JESU FRATRUM CARMELITARUM
DISCALCEATORUM MONIALIUM. FUNDATRIX

Ill^{mæ} ac Exc^{mæ} D. D. Lucretiæ Gatinari,
Comitissæ de Castro, Ducissæ de Taurisano. & c.

Beate Theresie Typum, proprio ingenio inventum,
meisq manibus incisum, tibi Ex^{mo} Dna, dicere
premisi, ut istud observantis mæ primeum manus,
tuum & mularetur pietatis erga Divos obsequium,
parcendum ergo rubori meo erit, neq enim exiguum
istud Dignitati quidpiam tue obfuturum vereor, cum
Videam minora sidera, inofenso Sole, lumine notho,
et alieno splendore nobilitari.

Vale Ill^{ma} et piissima Dna. Franciscus Villamena.

Die von den Jesuiten erzogene Theresa de Cepeda y Ahnmada (1515 - 1582) stellte in den von ihr unter großen Schwierigkeiten reformierten Klöstern der "Unbeschuhnten Karmeliterinnen" den Orden "in ursprünglicher Reinheit" wieder her²⁾. Ihre nicht nur bei den katholischen Mystikern in hohem Ansehen stehenden religiösen Schriften, in denen sie ihre Visionen und Ekstasen in die Bildsprache dichterischer Vergleiche kleidete, fanden in fast allen Ländern

1) Schöne u. Henkel, Emblemata, 1335: Schranktüren, die sich öffnen und schließen lassen, versinnbildlichen "Aufnehmen und Bewahren".

2) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. IX, S. 94 ff

eine unübersehbare Verbreitung. Unter den Klassikern gehört Teresa Ahmada, eine der geistreichsten und liebenswürdigsten Erscheinungen ihres Zeitalters, zu den großen Prosaisten der spanischen Sprache¹⁾.

Villamenas Stich trägt das Datum des Tages - 1. Mai 1614 -, an dem Theresa durch Papst Paul V. seliggesprochen wurde.

Literatur: H. Guerlin, Sainte Thérèse (L'Art et les Saints), Paris 1926

¹⁾ Kindlers Literatur Lexikon, Bd. I, 2 232

Der Hl. Paschalis Baylon

Mariette, Bd. I, 65

Kupferstich

680 x 425 Pl

1619

Exemplar Köln

Hochformatiger Bilderbogen mit ganzfigurigem Porträt des Heiligen in der Mitte. Paschalis kniet, dem Betrachter zugewandt, auf den Stufen eines Altars und blickt mit gefalteten Händen auf das Hl. Sakrament, das von Engeln umgeben ist. Gerahmt wird die Darstellung von sechzehn Nebenszenen, die von den Wundertaten des Heiligen erzählen. Unter den einzelnen Bildfeldern Beischriften in schmalen Rollwerkkartuschen.

Oben das Wappen Pauls V. aus dem Hause Borghese und die Überschrift:

GLORIA HAEC EST OMNIB. SANCTIS DEI

Über dem Porträt die Dedication:

SUMUS D. N. PAULUS. P. P. V. (referente Ill.^{mo}
ac R.^{mo} D. Card.^{le} Bellarmino sacrae Rituu
Congreg.^{is} nomine) exaudiens Vinera. Paschalem
perpetuam observasse innocentiam, ... Omnib,
floruissse virtutis, sapientia divinor, sermonis
efficacia ...

Unter der Hauptdarstellung die Legende:

Oculi mei semper ad Dominum

BEATUS PASCHALIS BAYLON HISPANUS

Quem Aragonia in Turre formosa genuit die ...

Penthecostes. M. D. XL. Seraphicus Minor,

Ordo Reg.^{is} ...

Bez. mittleres Bildfeld unten links und rechts:

Super permissu Romae

F. Villamena Fe. 1619

Der Spanier Paschalis Baylon war Laienbruder des Ordens der "Unbeschuhten Minoriten" und zeichnete sich durch besondere Bußstrenge und Andacht zum Hl. Sakrament aus. Er starb 1592 und wurde 1610 von Paul V. beatifiziert¹⁾.

¹⁾ K. Künstle, Ikonographie der Heiligen, Bd. II, S. 486
L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, Bd. III/3,
S. 1029 ff

Ignatius v. Loyola

Mariette, Bd. I, 69
Nagler 10

Kupferstich

555 x 420 Pl

1600

Exemplar Wien

Großfolio mit dem Porträt des Heiligen in der Mitte, umrahmt von Darstellungen aus seinem Leben.

Der nimbierte, nach rechts knieende Ignatius ist in einem hochgestellten Oval wiedergegeben, das von einer Zierleiste (Eierstab) umlaufen und oben von dem Christusmonogramm bekrönt wird.

Sparsam angebrachtes Rollwerk mit eingebundenen Cherubköpfen vervollständigen die Einfassung, die wiederum von zahlreichen, ebenfalls ovalen Bildfeldern mit Nebenszenen und erklärenden Beischriften umgeben ist.

Unter der Gestalt des Heiligen der gerahmte Titel des Blattes:

BEATUS.IGNATIUS
SOCIETATIS.JESU
FUNDATOR

Am unteren Bildrand zwei kleine Kartuschen mit der Dedikation (links) und der Bezeichnung (rechts):

ERENISS.PRINCIPI.AC.DOMINO	Franciscus Villamena Assisias
D.GUIELMO.COMITI.PALATINO	Humilimo absequii ergo.
RENI.ET.UTRIUSQ.BAVARIA DUCI	D.D.
Ec.c.	

Da sich Ignatius zu Lebzeiten nicht porträtieren ließ, orientierten sich die Künstler der Folgezeit vorwiegend an zwei Bildnissen, die nach seinem Tod im Jahre 1556 entstanden sind. Das erste malte Jacobino del Conto unmittelbar nach seinem Ableben, das aber die Hinterbliebenen nicht sehr befriedigt haben soll. Das spätere wurde 1586 von Alonso Sanchez Coello gemalt, der die Totenmaske des Heiligen zu Hilfe nahm. Aber erst die um 1610, also nach

dem Villamenaschen Blatt geschaffene Porträtbüste des Francesco Casella entsprach mehr dem, was die Zeitgenossen von der Erscheinung des Ordensstifters der Gesellschaft Jesu berichteten: "Un espannoletto, piccolo, un poco zoppo, che ha l'occhi allegri."¹⁾

Zu den Vorläufern der von Villamena gestochenen Bilderbogen, die eine inhaltlich zusammenhängende Bilderfolge mit häufig gereimten Begleittexten aufweisen, gehören die seit dem 13. Jh. verbreiteten Andachts- und Wallfahrtsbilder und die im 15. Jh. aufkommenden Einblatt-holzschnitte.

Durch das vom Spätmittelalter an wachsende Schaubedürfnis bei gleichzeitigem Andauern der Leseunkundigkeit wurde die Beliebtheit dieser Drucke sehr gefördert, zumal sie seit dem späten 15. Jh. nicht nur religiöse, sondern auch profane Themen hatten²⁾.

1) A.Griesebach, Römische Porträtbüsten d. Gegenreformation, S. 146

2) Lexikon der Kunst, Leipzig 1968, Bd. I, S. 283-284

Die Hl. Agnes von Montepulciano

Mariette, Bd. I, 73

Kupferstich

80 x 105 Bl

Exemplar Wien

Querrechteckiger Bilderbogen, die Hauptdarstellung in einem Octagon. Sie zeigt Agnes im Profil nach links, wie sie auf blumenbestreutem Grund vor der auf Wolken thronenden Maria kniet und beide Arme verlangend nach dem Jesuskind ausstreckt, das diese auf ihrem Schoß hält. In den vier Ecken des Bogens weitere Darstellungen aus dem Leben der Heiligen, dazwischen Wappenbilder und Cherubköpfe in Kartuschen aus einfachem Rollwerk. Auf den Rahmenleisten Textzeilen, die zur Erklärung der einzelnen Szenen dienen.

Bez. mittleres Bildfeld links unten:

F. Villamena F.

Nach einer Erzählung ihrer Lebensbeschreibung (Vita S. Agnetis virg. O. S. O. de Monte Politano) erschien der Heiligen einst Maria und legte ihr das Kind in die Arme.¹⁾

¹⁾ L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, Bd. III/1, S. 38 ff

Maria Lauretana von Spoleto

Mariette, Bd. I, 38

Kupferstich

380 x 230 Pl

1618

Exemplar Wien

Halbfiguriges Bildnis der wundertätigen Madonna von Spoleto, in ihren Armen das Christuskind. Darunter der Titel des Blattes: "IMAGO DIVAE MARIAE LAURETANAE APUD SPOLETUM." Das von einer schmalen Ornamentkartusche eingefasste Bildnismedaillon ist in einen architektonischen Rahmen eingefügt, der mit Darstellungen der wunderbaren Begebenheiten geschmückt ist, die durch die Fürbitte der Madonna eingetroffen sind und von den beigegebenen Spruchbändern erklärt werden: Heilung von Krankheiten, Austreibung von Dämonen, Erlösung aus dem Fegfeuer etc.

Bez. unten Mitte und rechts:

Rome Superiorum permissu 1618

Franciscus Villamena F.

Maria mit Kind erscheint dem Hl. Franziskus
nach F. Fenzoni

Le Blanc 34
Mariette, Bd. I, 60
Nagler 26

Kupferstich

514 x 376 Pl

1597

Exemplar Köln

Maria sitzt in Linkswendung auf einem dicht über der Erde schwebenden Wolkenthron, von zahlreichen Engeln umgeben. Sie reicht das Kind dem vor ihr knieenden Franziskus, der mit erhobenen Armen anbetend zu ihr aufschaut.

Am linken Bildrand verschlungene Baumgruppe und Ausblick auf Gebirgslandschaft.

Im Bildunterrand die Widmung an den Kardinal Fabio Orsini, geschmückt mit seinem Wappenschild, an den Seiten zwei weitere Inschriften:

Ill^{mo} et R^{mo} Fabio Ursino virtutum
omnium, et bonarum artium Patrono
Franciscus Villamena D. D.

Huc proprius succede: puer vult tangere: blandis
En tibi brachiolis cingere colla parat
Romae Cum Privilegio Summi Pontificis et Superiorum
Permissu Anno

Tempus erit, cum, saeva viri vulnera corpus
Extintum ut referas, vulnera saeva geres.
Sesquimillesimo Nonagesimo Septimo Ferrau Fensonius
Fanent. In.

Die Hl. Magdalena vor dem Kruzifix nach F. Vanni

Mariette, Bd. I, 71
Nagler 39

Kupferstich
210 x 140 Pl
Exemplar Wien

Maria in Halbfigur mit im Profil nach links gewendetem, leicht geneigtem Kopf von Strahlennimbus umgeben. Die linke Hand ruht auf der Brust, über deren Ansatz das wellige Haar fällt, mit der rechten hält sie ein aufgeschlagenes Buch, daneben liegt ein Totenkopf. Im Hintergrund links ein Putto, rechts ein aufrecht stehendes Kruzifix.

Bez. unten links:

F. V. F.

Legende:

Nix ego, sol Christus, radiorum ardore liquesco,
Nemirum ex oculis si fluit unde meis:

Ioanni Mincaio,
biro praestantissimo,
Matthaeus florimus D. D. D.
Franc. Vannius scu. inv.

Der Heilige Blasius nach F. Vanni

Mariette, Bd. I, 45

Kupferstich

215 x 145 P1

1598

Exemplar München

Der Heilige in bischöflichem Ornat ist in halber Figur vor hoher Felswand gegeben. Den mit der Mitra bedeckten Kopf hat er in leichter Linkswendung zurückgeneigt und blickt nach oben auf den in Gloriole erscheinenden, am Hals von der Einfassungslinie überschnittenen Kopf Gottesvaters und die im Redegestus erhobene Hand.

In der Linken hält Blasius die Riffelkämme - Instrumente seiner Marter. Im Hintergrund rechts Ausblick auf ferne Landschaft.

Unter der Bildfläche der Name des Heiligen:

S. BLASIUS

Bez. unten links und rechts:

Summi Pon. Privilegio

F. Vannius i.

ac Superior permissu
1598

F. Villamena F.

Der Hl. Bernhard nach F. Vanni

Le Blanc 31
 Mariette, Bd. I, 66
 Nagler 44

Kupferstich
 346 x 215 Bl
 Exemplar Wien

St. Bernhard mit Strahlennimbus steht in Dreiviertelfigur nach rechts gewandt hinter einem Schreibtisch und blickt nach oben. Die rechte Hand ruht auf der Brust, während die des langgestreckten linken Armes auf einen Krummstab weist, der mit Dreierberg, Kreuz und Ölzweigen geschmückt ist - Wappenfiguren der Olivetaner. Im Hintergrund links ein geraffter Vorhang, rechts eine Fensteröffnung mit Ausblick auf die Klosteranlage des Monte Olivato, den unweit Siena gelegenen Sitz der Kongregation. Darüber Maria mit Kind auf Wolken, die Wappenzeichen des Ordens haltend.

Inschrift an der unteren Breitseite des Tisches:

B. Bernardus Ptolomeus Sene

Legende:

Senarum decus, illustris Ptolomea propago. Nomen
 adhuc queris. Bernhardum inseribit imago Montis
 Oliveti stirps et origo Patrum Magno illi absimi-
 lem laudibus esse negat

M. R.^o Patri Pio de Nutis Abbate
 et Visitatori Dig.^{mo} Cong.^{is} Monacor B. Marie
 Montis Oliveti

Franc. Villamoena Fe.
 Franc. Van. Sen. inve. D. D.

Die Gründung der Kongregation der "Fratres ermitae de monte Oliveto" geht auf den Sienesen Bernhard Tolomei zurück, der die Regel des Benediktinerordens mit eigentümlicher Verschärfung annahm und sich ganz dem Dienst der Heiligen Jungfrau widmete.

Spätere Abdrucke sind mit der Adresse G. M. Paluzzis erschienen.

Vision des Hl. Franziskus nach F. Barocci
 "Il Perdono di San Francesco"

Mariette, Bd. I, 61

Kupferstich

520 x 320 Bl

1588

Exemplar Wien

Die Darstellung teilt sich in zwei übereinanderangeordnete Zonen. In der unteren ist der nach links gewandte Franziskus auf die Stufen des zum Heiligtum führenden Vorraumes in die Knie gesunken und breitet die Arme weit aus. Mit seitwärts geneigtem Kopf sieht er hinauf zu Maria, deren Fürbitte er angerufen hat und die oberhalb einer Wolkenbank erschienen ist. Gerahmt wird die Gestalt von den Pfosten der links und rechts abschließenden Balustrade, zum Teil durch jeweils ein über die Brüstung fallendes Tuch verdeckt. Durch den geöffneten Türflügel im Hintergrund blicken wir auf ein gerahmtes Altarbild, das mit Maria unter dem Kreuzesstamm bis zur Hälfte sichtbar wird.

In der himmlischen Region, gegenüber der auf den Empfänger der Vision hinweisenden Madonna, Nikolaus von Bari mit Bischofsstab und drei Kugeln auf einem Buch - den Attributen des Heiligen. In ihrer Mitte steht auf Cherubköpfen in triumphaler Haltung die heroische Gestalt Christi.

Inschrift unten links:

Ostendit Christus se se Franciscus adorat,
 Atque animae hic ... sit sua cuique salus
 Anuit aeterna firmat sub faedere templum
 Overe Aligerium nomine sancta domus

Bez. unten rechts:

FEDERICUS BAROCCIUS URBINAS

INVENTOR. Franciscus Villamena Fecit 1588

Bei Villamenas Blatt handelt es sich um eine Kopie der Radierung, die Barocci 1581 eigenhändig nach seinem Gemälde in S. Francesco, Urbino, ausgeführt hat.

Literatur: A. Schmarsow, Federico Barocci, Leipzig 1909,
S. 58 ff.
H. Olsen, Federico Barocci, Kopenhagen 1962,
S. 159 - 160.
A. Emiliani, Mostra di Barocci, Bologna 1975,
S. 96 - 100.
Kat.-Ausst., Zeichnungen aus der Ermitage,
XV. - XIX. Jh., Staatl. Museen, Berlin 1975,
S. 33.

Stigmatisation des Hl. Franziskus nach F. Barocci

Le Blanc 36
 Mariette, Bd. I, 62
 Nagler 37

520 x 357 Pl

1597

Exemplar Berlin

Franziskus kniet, gegen die Bildmitte gekehrt, vor einer Höhlenöffnung auf einer felsigen Erhebung. Er schaut in Verzückung zum Himmel empor, an dem der Seraphimam Kreuz aufleuchtet und empfängt in mimetischer Wiederholung der gleichen Haltung die Wundmale an den ausgebreiteten Händen und der Seite, im Widerschein des herabfallenden Lichtes.

Links im Vordergrund sitzt am Fuße eines Baumes mit einem Turmfalken im Geäst ein Gefährte des Franziskus. Er wendet den Kopf nach rückwärts und blickt auf das sich vollziehende Wunder, die Hand über den Augen, um den Lichterglanz abzuwehren.

In der Tiefe der Waldpartie wird eine Kirche sichtbar - Abbild der Chiesa de Cappuccino von Urbino. Gegen das vor der Kirche brennende Wachfeuer zeichnet sich die Silhouette eines Hirten ab, der sich über einen am Boden kauern den Alten beugt und mit ausgestrecktem Arm auf die Himmelserscheinung weist.

Legende:

ILLUSTRIS. AC. REVERENDISS. D. D. PAULLO.
 SANVITALIO EPISCOPO. SPOLETINO TABELLAM hac,
 quam olim Fedricus Barotius Urbinos invenit,
 coloribusq. expressit.

Franciscus Villamena Assisias singulari
 devotinionis affectu, aere sculpsit,
 simulq. vera animi propensione Domino suo ure D. D.
 Romae Cum Privilegio Summi Pontificus
 atq. Superiorum Permissu.
 Anno Sesquimillesimo Nonagesimo septimo.

Das Blatt wurde nach dem großen Altarbild gestochen, das für die Kapuzinerkirche in Urbino bestimmt war und heute im Palazzo Ducale von Urbino aufbewahrt wird. Die Angabe, Federigo Barocci habe dieses Altarbild in eigenhändiger Radierung veröffentlicht, beruht auf einem Irrtum. Seine Radierung (Bartsch 3) gibt eine andere Komposition des gleichen Themas wieder.

Gleichseitige Kopie von L. Ciamberlano.

Literatur: A. Schmarsow, Federigo Barocci, Leipzig 1909,
S. 94 ff.
H. Olsen, Federico Barocci, Kopenhagen 1962,
S. 161 - 162, 193 - 194.
A. Emiliani, Mostra di Barocci, Bologna 1975,
S. 101 - 103.

Der Hl. Hieronymus nach F. Barocci

Le Blanc 39

Mariette, Bd. I, 42

Kupferstich

373 x 266 Pl

1600

Exemplar Berlin

Hieronymus kniet in seiner Eremitenhöhle an einem Lager aus Binsengeflecht. Seinen linken Arm, mit dem Kruzifix in der Hand stützt er auf ein geöffnetes Buch, daneben Totenkopf und Stundenglas. In der rechten Hand schwingt er einen Stein, um ihn in Selbstkasteiung gegen die entblößte Brust zu schlagen. Über das herabgeglittene Untergewand fällt ein Mantel, der sich nach vorn über den Felsgrund auslegt.

Im Hintergrund sieht man vor dem Eingang der Höhle den schlafenden Löwen in der in nächtliches Dunkel gehüllten Landschaft, nur schwach durch den hinter einem Dachfirst aufgehenden Mond erhellt.

Legende:

Ill^{mo} ac R^{mo} O. O. Paulo Sanvitalio Spoleti
Episcopo Virtutum amatori

Hanc presentam imaginem a Federigo Barotio
urbinati egregie depictam, et nuper a me
sculptam sub tuo nomine promulgare constitui,
F. Villamena O. O. Anno Iubilei
cum Privilegio Summi Pontificis ac Superiorum
permissu Rome 1600.

Reproduktion des sich heute in der Villa Borghese befindenden Gemäldes von F. Barocci.

- Literatur: A. Schmarsow, Federigo Barocci, Leipzig 1909,
S. 126 - 128.
H. Olsen, Federico Barocci, Kopenhagen 1962,
S. 169.
A. Emiliani, Mostra di Barocci, Bologna 1975,
S. 184 - 185.

Die Hl. Magdalena in der Wildnis wahrscheinlich nach
G. B. Lombardelli

Le Blanc 42
Mariette, Bd. I, 71
Nagler 35

Kupferstich
255 x 200 Pl
Exemplar Wien

Magdalena mit Nimbus im Profil nach links vor Felsvorsprung knieend, von steil aufragenden, kantig zerklüfteten Felswänden umgeben. Langes welliges Haar fällt ihr über Brust und Rücken, Arme und Füße sind nackt. In Andacht versunken blickt sie auf ein Kreuzifix, dessen Schaft sie mit der Linken hält, während der obere Teil des Kreuzes von einem Totenkopf gestützt wird, der vor ihr auf dem Felsen liegt. Daneben ein Buch und eine Wasserkaraffe. Über der Heiligen schwebt ein Putto mit einem Blütenkranz.

Legende in zwei Kolumnen:

In nemoris duro siluosi Virgo recessu
Casta latens, casto fas fundit abore preces
Vulnera, quae quondam inflixit fera corpore Christe
Da, lacrimis valeam cuncta levare meis

Cum Privilegio Summi Pontificis
ac Superiorum Permissu Romae

Mariette zählt das Blatt auf Grund der Stichtechnik zum grafischen Oeuvre Villamenas, verweist aber darauf, daß auf früheren Abzügen der Name des Malers Giova Batista Lombardelli als "Inventor" erscheint. Diese Bezeichnung wurde später auf der Platte getilgt und die Privilegeintragung an ihre Stelle gesetzt¹⁾.

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villamène, Bd. I, 71

Auf einer seitenverkehrten Kopie wird Villamena als der Bilderfinder angegeben: "Villamena invent. Rome".

Stilistisch zeigt die Heilige eine auffallende Verwandtschaft mit der "Büßenden Magdalena" in Halbfigur, die Villamena nach F. Vanni gestochen hat.

Franziskus die Stigmatisation empfangend nach A. Tempesta
 Mariette, Bd. I, 58

Kupferstich

524 x 385 Bl

Exemplar Wien

Franziskus kniet links mit ausgebreiteten Armen auf nacktem Felsgestein, über ihm schwebt die Erscheinung des Ge-
 kreuzigten. Die Handflächen und der sichtbare rechte Fuß
 des Heiligen zeigen die Stigmata, die ihm nach der Legende
 so aufgeprägt wurden, als habe er die Kreuzigung selbst
 erlitten. Rechts im Mittelgrund ein lesender Gefährte vor
 steil aufragender Felswand, links Ausblick in die waldige
 Berglandschaft mit zwei Mönchen und einem Esel auf ansteigendem Pfad, der zu einer Klosteranlage führt.

Bez. Bildfläche unten links und rechts:

Ant. Tempesta Invent.

Ant. Ferrus

For: Romae 1591 F. V. F.

Legende:

ECCE ELONGAVI FUGIENS ET MANSI IN SOLTUDINE
 EXPECTANS EUM QUI SALVUM ME FECIT A
 PUSILANIMITATE SPIRITUS ET TEMPESTATE.

Das Blatt muß vor 1591 entstanden sein, da die Platte in
 diesem Jahr bereits im Besitz des Verlegers Ferrus war.

Der Hl. Carlo Borromeo im Gebet nach J. A. Sorentino

Le Blanc 33
 Marietta, Bd. I, 49
 Nagler 41

Kupferstich
 505 x 360 Pl
 1615
 Exemplar Wien

Borromeo kniet in Dreiviertelwendung nach links in betender Haltung inmitten eines Altarraumes. Zwei seitlich über ihm schwebende Engel halten mit ausgestreckten Armen einen Blütenkranz über seinem Haupt. Gottvater und Sohn thronen auf einer Wolkenbank mit der Weltkugel in ihrer Mitte. Von oben gleitet die Taube des Hl. Geistes herab. Unter der Dreifaltigkeit ist eine Engelschar halbkreisförmig angeordnet, die bis zu dem Heiligen herabgezogen ist. Unter der Bildfläche die von einer Kartusche aus geschweiftem Rollwerk gerahmte Beischrift, geteilt von dem in der Mitte eingelassenen, von Kardinalshut bekrönten und dem Motto "humilitas" versehenen Wappen des Dargestellten:

All Illustrissimo & Reverendissimo Signore Cardinal
 Federico Borromeo Arcivescovo di Milano

Tra l'innumerabili Imagine che si vedano del
 Glorioso S. Carolo in Questo Chiese di Rome

Febbrairo, 1615
 D. V. S. Ill.ma et. Ren.ma

Humilissimo & Devotissimo Ser.re
 Bernardo Cercani

Bez. unten rechts:

Josephus Angelus Sorentinus delineavit
 F. Villamena Fe. cum Privilegio Summi
 Pontificis & Superior, licentia

Carlo Borromeo (1548 - 1608) stammt aus der Familie der Grafen Borromeo aus Arona. Er wurde 1560 zum Kardinal und 1564 zum Erzbischof von Mailand ernannt, wo er bedeu-

tende administrative, liturgische und gesetzgeberische Reformen durchführte. Seine Lebensweise zeichnete sich durch strenge Einfachheit, Demut und großen persönlichen Einsatz für die Armen und Kranken aus. 1610 heiliggesprochen, wurde er bald auf vielen Altarbildern dargestellt¹⁾.

¹⁾ Meyers Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd.III, S.283

Der Hl. Bruno in Landschaft nach G. Lanfranco

Le Blanc 32
 Mariette, Bd. I, 65
 Nagler 42

Kupferstich
 285 x 505 P1
 1620
 Exemplar Dresden

Bruno mit Nimbus kniet mit ausgebreiteten Armen und zurückgeneigtem Kopf im Vordergrund einer unruhig bewegten Gebirgslandschaft, die den ganzen Bildraum ausfüllt. Rechts und links von ihm, über das felsige Gelände verteilt erscheint der Heilige in vier Nebenszenen in den verschiedensten Stellungen der Anbetung und Meditation. Am rechten Bildrand Engel auf Wolken, darunter ein auf schmalem Felsplateau lagernder Hirsch - Sinnbild der Person Christi¹⁾. In der Ferne das hochgelegene Kloster an schroff abfallendem Felshang.

Über dem Stich einzeilige Überschrift:

SYLVESTRES EREMI SPECUS CARTUSIANA DISCIPLINA EXCULTI

Rechts unten Inschrift auf einem Stein:

Adducam eos in montem sanctum meum, et latificabo
 eos in Domo orationis mee. Isai. 56

Im Unterrand Legende:

Vobis tesqua, domus vultis radicibus herboe,
 Esca undoe purus pocula grata, latex
 At liquidi sensus animorum, at corde voluptas
 Intima, at infuso pectora plena Deo
 Parcius humanis animus quo fontibus haurit
 Hoc rivo e superis uberiore madet
 R^{no} in Xpo. Pri. et duo colend^{no} D. Brunoni
 D'affringuez priori
 dig^{no} fracroe matris Cartusiae, e totius ord.
 moderatori Virgilanti^{no}

Humilis filia Cart^{ae} Romana D.D.D.

1) W. Molsdorf, Symbolischer u. typologischer Bilderkreis d. christlichen Kunst des Mittelalters, S. 8

Bez. unten links und rechts:

Ion. Lanfranco Invent.

Franc.Villamena fecit

Romae cum Privil. S.P. et Sup.peris.

1620

Der seit 1606 in Roma nachweisbare Lanfranco wurde von Annibale Carracci bei der Ausmalung des Palazzo Farnese beschäftigt. Zu seinen ersten selbständigen Arbeiten gehörte die Gestaltung eines Raumes mit Eremitendarstellungen, der frommer Kontemplation gewidmet war. Von diesen Darstellungen hat sich nur die des Karthäusers St. Bruno durch den Stich Villamenas erhalten¹⁾.

Literatur: E. Schleier, Panico, Gentileschi and Lanfranco
at San Salvatore in Farnese
In: Th Art Bulletin, Bd. 52, 1970, S.172-180

¹⁾ Thieme u. Becker, Bd. XXII, S. 309

Der Hl. Franziskus nach J. Bourdichon

Mariette, Bd. I, 87

Kupferstich

180 x 115 Pl

1624

Exemplar Wien

Halbfigur nach rechts vor neutralem Hintergrund. Den Kopf umgibt ein Strahlennimbus, die Kapuze der Mönchskutte ist tief in das bärtige Gesicht des Heiligen gezogen. In den Händen hält er einen Pilgerstab.

Legende im Unterrand:

B.FRANCISCHE DE PAULA

Vera effigies S. Francisci de Paula
ex Prothotypo quod Romae in Palatio
Vaticano conservator.

Bez. unten links und rechts:

Rome 1624

F. Villamena F.

Villamena hat das Blatt nach dem Gemälde von Jean Bourdichon im Vatikan gestochen, das heute als verschollen gilt. Es war im Auftrag Ludwig XII. von Frankreich entstanden, der es dem Papst Leo X. als Geschenk überreichen ließ¹⁾.

Literatur: Emile Mâle, L'Art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, S. 499

¹⁾ E. Mâle, L'art religieux, S. 499

Religiöse Darstellungen

Maria mit Kind in der Wiege, umgeben von Elisabeth,
Johannes und Joseph wahrscheinlich n. älterer Vorlage

Mariette, Bd. I, 31

Kupferstich

225 x 172 Bl

1586

Exemplar Wien

Maria, schräg nach links gelagert mit zur Seite gewandtem Kopf, schmiegt sich eng an das Christuskind, das auf der neben ihr stehenden Wiege liegt und umfaßt es mit dem rechten Arm. Am Kopfende der Wiege kniet Elisabeth, die dem Kind einen Apfel gereicht hat, wohl als Anspielung auf den Sündenfall, der durch den Kreuzestod gesühnt wird.

Rechts von Maria sitzt der kleine Johannes, Sohn Elisabeths, mit verschränkten Armen und blickt unverwandt auf Christus. Hinter ihm beugt sich die Gestalt Josephs¹⁾ vor und schaut ebenfalls auf Mutter und Kind.

Im Hintergrund Architekturkulisse mit gerafftem Vorhang auf der rechten Seite und Landschaftsblick.

Bez. unten links:

Franciscus Villa'amena fecit Rom' 1586

Dieses Blatt ist mit dem Stich nach Correggios "Il Giorno" die erste mit Namen und Datum bezeichnete Arbeit Villamenas, die uns bekannt ist.

1) Es kann auch Zacharias gemeint sein, der Vater des Johannes.

Maria mit Kind und Johannes wahrscheinlich n. älterer Vorlage

Mariette, Bd. I, 34

Kupferstich

223 x 135 Bl

1588

Exemplar Wien

Sitzende Madonna in ganzer Figur, dem Betrachter zugewandt, mit nach rechts gedrehtem, leicht geneigtem Kopf und nach unten gerichtetem Blick. Mit dem rechten Arm stützt sie das auf einer Brüstung stehende, unbedeckte Kind, das eine Rose in der auf ihrer Schulter liegenden Hand hält - Attribut der jungfräulichen Maria. Rechts von ihr, durch die Falten des Mantels halb verborgen, der Johannesknabe mit der Kreuzesfahne. Schauplatz der Szene ist eine in antikisierende Formen gehaltene Ruinenarchitektur - ein möglicher Hinweis auf die Legende, wonach die Geburtshütte in der Ruine des Palastes Davids stand.

Zu Füßen der Madonna ein Volutenkapitell mit dem Monogramm Villamenes.

Rechts unten:

Guil. Rub. Rome 1588

Bei dieser frühen Arbeit zeigt sich noch deutlich die Befangenheit des Künstlers in den sehr unbeholfenen Bewegungen des Johannes und den verkümmert wirkenden Händen der Kinder.

Maria mit Kind, Johannes und Joseph wahrscheinlich n.
 älterer Vorlage

Mariette, Bd. I, 34

Kupferstich

217 x 130 Pl

1588

Exemplar Wien

Ganzfigurige Madonna in frontaler Haltung mit leicht geneigtem Kopf im Halbprofil nach rechts. Auf dem Schoß hält sie das Christuskind, das sich dem seitlich herangetretenen Johannes zuwendet und ihm die Hand auf die Schulter legt. Johannes trägt die Kreuzesfahne mit den Worten: "(E)cce. (Aguicus. Dei)" - Attribut des Täuferknaben.

Hintergrundsfigur ist der Hl. Joseph im überschrittenen Bogen einer Arkade mit seitlich gerafften Vorhängen, er blickt über eine hohe Brüstung hinweg auf die Szene.

Bez. unten Mitte:

Fra^{cus} Villa'amena Fecit
 1588
 Marc. Clod. for. Romae

Ähnlich der vorangegangenen Darstellung offenbart auch dieses Blatt noch die technischen Unzulänglichkeiten Villamenas. Die falsch angebrachten Schraffuren lassen die rechte Hand Marias fast verkrüppelt erscheinen.

Maria mit Kind in der Wiege nach V. Salimbeni

Mariette, Bd. I, 31

Kupferstich

180 x 125 Pl

Exemplar Wien

Maria als Halbfigur mit Sternennimbus, dem Betrachter zugewendet, hinter einer Wiege mit dem Christuskind, das zu ihr aufsieht und mit dem Finger auf den Mund deutet - eine Geste, die "Ich bin das Wort" (Joh. 1, 1 - 3) beinhaltet. Maria blickt versonnen vor sich hin und hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Im Hintergrund links schaut ein Putto neugierig unter einem Vorhang hervor.

Bez. unten rechts:

F. V. F.

Legende:

Effigiem Nati Vatum sub carmine lusto,
Quam mox Effictum gratius inventor,
Ventura Salimbeni Sanensis Inventor.

Die Jungfrau mit dem Kind, Hieronymus und Maria Magdalena
nach A. Correggio - "Il giorno di Corregio"

Mariette, Bd. I, 30
Nagler 20

Kupferstich
480 x 330 Pl
1586
Exemplar Wien

In freier Landschaft sind die Jungfrau und die Heiligen Hieronymus und Maria Magdalena zu einem Andachtsbild geordnet. Maria mit dem Kind auf dem Schoß sitzt erhöht im Zentrum der Darstellung auf einem Erdhügel. Links wendet sich Hieronymus, rechts Maria Magdalena dem Christusknaben zu. Der Heilige ist nach dem Typus antiker Philosophen gestaltet, das Gewand drapiert in klassischer Manier den nackten Körper. Während die herabhängende Rechte eine Schriftrolle hält, stützt der linke Arm das Buch der "Vulgata", auf die ein Engel hinweist. Das Attribut, ein Löwe, begrenzt seitlich die Komposition nach unten, ein belaubter Baum nach oben. Hieronymus gegenübergestellt, kniet Maria Magdalena, die den Fuß des Kindes küßt. Als Assistenzfigur hält ein Putto das Salbgefäß in seinen Händen. Ein Baldachinvorhang überspannt nach rechts gerafft den klar und übersichtlich gefügten Figurenaufbau.

Bez. rechts im Bild und rechts im Unterrand:

Franciscus Villamena Fecit 1586
Benedictus de Claro Florentium Formis Romae¹⁾

1) späterer Abdruck

Legende:

QUOD PATRIS AETERNI PROLES DE VIRGINE SUMPSIT
HUMANOS ARTUS IAM STUPET OMNIS HOMO

ARDESCUNT ETIAM, TANTO PRO MUNERE GRATES
ET REFERUNT DIGNAS, QUI PIA CORDA GERUNT

INVENTIONEM HANC EXIMII PITORIS ANTONII
CORREGIENSIS GRATI ANIMI ERGO DICAT SACRATO.

Kopie nach dem Originalstich von Agostino Carracci, der
im selben Jahr entstanden ist.

Der Bethlehemische Kindermord

Le Blanc 16
 Mariette, Bd. I, 14
 Nagler 17

Kupferstich
 275 x 250 Pl
 Exemplar Dresden

Auf der hochformatigen, oben abgerundeten Bildfläche ist vor einer kulissenartigen Palastarchitektur der Renaissance der Bethlehemische Kindermord dargestellt. In der Vorderebene links entreißt ein Söldner in römischem Streitgewand einer zu Boden gestürzten Frau ihr Kind. Der rechte erhobene Arm holt zum Dolchstoß aus, der linke zieht den Knaben aus der Umschlingung der Mutter. Vor der Szene liegt ein weiteres Kind hingestreckt am Boden. Rechts kniet eine Trauernde, die mit Schmerzensgebärde auf den toten Sohn niedersieht. Hinter ihr, im Mittelgrund, ein frontal gezeigter Krieger, der mit seiner Linken einer fliehenden Mutter das Kind aus der Armbeuge entwindet, während die Rechte das zum Todesstreich bereite Schwert hält. Auf der linken Bildseite und der Treppe im Hintergrund versuchen Frauen in verzweifelter Abwehrhaltung, ihre Kinder vor der Übermacht der Soldaten zu retten.

Bez. unten Mitte:

F. Villamena F.

Ein späterer Abdruck, Cesare Leoncelli gewidmet, erschien 1627 mit der Adresse Luca Moreletti.

Villamena griff bei der Darstellung des Kindermordes in Haltung und Gestik seiner Figuren auf Marcantons Kupferstich des gleichen Themas zurück, den dieser nach Raffael gestochen hat¹⁾.

¹⁾ Bartsch 18 mit "felcetta", Bartsch 20 ohne "felcetta"

Der Krieger im Mittelgrund rechts, der sein Schwert aus dem Wehrgehenk steil nach oben zieht und der fliehenden Mutter ihr Kind entreißt, erscheint bei Raffael links im Bildfeld in ganz ähnlicher Version. Auch die jeweils gegenübergestellte Szene, der zum Todesstoß ausholende Söldner und die zu Boden gestürzte bzw. knieende Frau, zeigt vergleichbare Gebärden - die Abwehrbewegung des ausgestreckten Armes der Frau oder die Art, wie sie das Kind an ihrer Seite birgt. Den leblos am Boden liegenden Knaben am linken Bildunterrand hat Villamena ohne jede Veränderung übernommen, wir finden ihn bei Raffael links von der Knieenden in der Mitte des Vordergrundes.

In der auf engem Raum zusammengedrängten Komposition Villamenas ist darüber hinaus ein stark manieristischer Einfluß spürbar, der sich in dem Übermaß der Bewegungen und der gesteigerten Dramatik des Geschehens bemerkbar macht, die durch die Architektur akzentuiert wird.

Literatur: E. Pogány-Balás, L'Influence des gravures de Mantegna sur la composition de Raphael et de Raimondi "Massacre des Innocents". In: Bulletin des Musées hongrois des Beaux Arts, 1972, Bd. 39, S. 25 - 40

Das Jüngste Gericht

Le Blanc 45
 Mariette, Bd. I, 26
 Nagler 47

Kupferstich
 523 x 335 P1
 1594/1603
 Exemplar Wien

Die Darstellung gliedert sich in drei Bildzonen: Am Bild-
 unterrand, die aus den Gräbern Auferstandenen, durch den
 Richtspruch in Gerechte (links) und Verdammte geschieden,
 die in die Hölle stürzen (rechts). Im Mittelfeld die zum
 Gericht blasenden Engel mit beigegebenem Spruchband:

"SURGITE MOB VI VENITE AD IUDICUM". Über ihnen, durch
 Wolkenbänke getrennt, die Schar der Seligen, überkrönt
 von der Dreiergruppe des richtenden Christus und den Für-
 bittarn Maria und Johannes.

Die starken Proportionskontraste in der Figurendarstel-
 lung zwischen kompositionell bestimmenden und untergeord-
 neten Gestaltungselementen, die bizarren Verrenkungen -
 die ganze expressive Gebärdensprache der überlängten Kör-
 per sind typische Stilelemente des römischen Manierismus,
 die Villamena später weitgehend überwand und abstreifte.

Bez. unten links auf weißen Feldern:

Philip exc. Rome
 Cu.privi. S. P. et sup. licentia
 Ill.^{mo} et R.^{mo} D. D. Paulo Sfrondato
 Card. S. Ceciliae, Ac.Sig. Grat. Praef.
 Philippus Thomassinus h. s. d.

Das 1594 von Villamena erfundene und gestochene Blatt
 wurde 1603 von Ph. Thomassin im Gegensinn kopiert und
 dem Kardinal Sfrondato dediziert 1).

1) E. Bruewaert, La vie et les oeuvres de Ph. Thomassin,
 S. 85

Das Jüngste Gericht nach Michelangelo

Le Blanc 4
 Mariette, Bd. I, 27
 Nagler 45

Kupferstich
 227 x 170 Bl
 1603
 Exemplar Wien

Während Giorgio Ghisi das über dreizehn Meter hohe Fresko der Sixtinischen Kapelle in einem großen Blatt wiedergegeben hat, für das zwölf Platten erforderlich waren, ist Villamena dem Beispiel Martino Rotas gefolgt und stach die Darstellung in extremer Verkleinerung¹⁾. Von unwichtigen Detailabweichungen abgesehen, unterscheidet sich das Blatt Villamenas von dem Rotas nur dadurch, daß auf dem Schlußstein nicht das Porträt Michelangelos erscheint, sondern der Prophet Jonas. Es ist ferner in eine schmale, mit einem Ornament (Eierstab) verzierte Rahmenleiste gefaßt und trägt eine Stichunterschrift:

Videbut filium hominis venientem in nubibus coeli
 cum virtute multa et maiestate. Matth. xxiiij

Bez. Bildfläche unten links:

Mich. Ang.
 bonarota inve.

Das Blatt wurde 1603 von Thomassin herausgegeben und erschien später mit der Adresse J. de Rubeis'.

Nach Nagler sind die Mehrzahl der Abzüge mit den Initialen F. V. (Francesco Villamena) versehen²⁾.

Literatur: K. H. Heineken, Nachrichten v. Künstlern u. Kunstsachen, Leipzig 1768, S. 396 ff
 J.-P. Mariette, Notes Manuscrites. Oeuvres de Michel Ange Buonarrotti, S. 13

1) Rotas "Jüngstes Gericht" (1569) wurde von Jan Wierix kopiert.

2) G. K. Nagler, Die Monogrammisten, Bd. IV, S. 1066

Konzil von Ephesus

Mariette, Bd. I, 45

Kupferstich

220 x 210 Pl

Exemplar Wien

Dargestellt ist eine Versammlung von Bischöfen im Innern einer Basilika, die laut Legende den Patriarchen Nestorius verurteilt, weil er Christus in Zweifel stellte¹⁾. Gleichzeitig wird Maria, die mit dem Kind auf Wolken thront, als Gottesgebärerin verkündigt. Außerhalb der Basilika, am linken Bildrand, ein Pilger mit einer Angelrute, in der die Beweise der Anklage enthalten sind: "Peregrinus Iras nitra arudine inclusas defert."

Legende:

S. Caelestino P. P. & Theodosio Iun. Nestorius
Christum dividens damnatur, B. Maria Virgo Dei
Genitrix prascatur.

Bez. unten rechts:

F. Villamena F.
Valerianus Regnartius excudit

Mariette hat zu diesem Blatt vermerkt, daß die Darstellung von Villamena erfunden und gestochen worden ist²⁾. Sie erschien bei Valerio Regnarti und gehört vermutlich der frühen Schaffensperiode Villamenas an.

1) Drittes Konzil von Ephesus, 431.
In Abweichung der orthodoxen Zweinaturenlehre hatte Nestorius die dauernde Getrenntheit der beiden Naturen in Christus behauptet und Maria nicht als Gottesgebärerin, sondern als Christusgebärerin bezeichnet.

2) J.-P. Mariette, Oeuvre de F. Villamène, Bd. I, 45

Aufrichtung der ehernen Schlange nach F. Fenzoni

Le Blanc 11
 Mariette, Bd. I, 11
 Nagler 12

Kupferstich

515 x 380 Pl

1597

Exemplar Berlin

Moses steht hochaufgerichtet im Mittelgrund der Bildfläche und weist mit dem Stab auf die ehernen Schlange am Kreuz, umgeben von einer dichtgedrängten Menschenmenge, die ihn mit hilfeschreitenden Gebärden anfleht, sie von der Schlangenplage zu befreien. Vor ihm liegen die Opfer der Schlangen hingestreckt am Boden, andere wehren sich verzweifelt gegen den Überfall der giftigen Reptilien.

Bez. unten rechts:

Ferrau Fensonius Faunt In.

Legende:

Per illustri. D. D. Clementi Bartholo Urbinati,
 virtutum ac bonarum artium protectori praestantiss.
 Franciscus Villamena Viro optimo sibi aspectu
 quidem ignotu fama autem & virtute & sibi & ominib.
 notissimo dicavit

Romae Cum Privilegio Summi
 Pontificis Anno 1597

Quisquis serpentum morsu cadis ictus, in altum
 Tolle oculos pendet stipite certa saltus

Dixerat haec Moses: Populus dum mortis imago
 Imminet inspicens aerea signa videt

Hoc Deus in ligno mortem tulit ultro cadensq.
 Occidit, ut morieus mors mea Vita foret.
 Superiorum Permissu

Bei der "Aufrichtung der ehernen Schlange" (4. Mose 21, 8 - 9) handelt es sich um das bedeutendste der Fresken nach der Geschichte Moses, die Fenzoni im Auftrag Sixtus' V. für die Scala Santa ausführte.

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten nach G. Muziano

Le Blanc 18
 Mariette, Bd. I, 33
 Magler 19

Kupferstich

1597

205 x 145 Pl

Exemplar Wien

Im Vordergrund einer walddreichen Hügellandschaft sitzt Maria mit Elisabeth auf einer Anhöhe am Fuße eines Baumes. Auf ihrem Schoß hält sie das Christuskind, das den Blick auf den kleinen Johannes richtet, der sich über die Schulter Marias neigt. Hinter dem Hügel kommt Joseph hervor, einen Esel am Zügel führend. Rechts wird die Szene von einem knorrigen, efeuumrankten Baumstamm begrenzt.

Legende:

Perillustri ac admodum R^{do}. D. D. Cesari
 Cispoldo Perusino Canonico Meritissimo
 Hec olin egregie fuit delineata a Muciano,
 ob eius Mortem nunc pene deperdita
 Franciscus Villamena sculpsit et tibi
 picturae studiosis.º summa animi
 propensione D. D.

1597

Cum Privilegio
 Pontificis

Superiorum Permissu
 Romae

Nach dem Beitzext handelt es sich hier um die Wiedergabe einer nach seinem Tode verlorengegangenen Zeichnung Muzianos.

Verkündigung nach M. Arconio

Le Blanc 13
 Mariette, Bd. I, 17
 Nagler 14

Kupferstich

370 x 265 P1

1598

Exemplar Köln

Die dargestellte Begebenheit folgt Lukas 2, 26 - 38. Maria hat sich von dem rechts an der Wand stehenden Betpult abgewandt und blickt mit ausgebreiteten Armen auf den Engel Gabriel, der ihr in einem dichten Wolkenkranz erschienen ist und die Botschaft von der Geburt Christi überbringt. Während er die rechte Hand grüßend erhoben hat, hält er in der linken eine Lilie - Symbol der Reinheit Marias.

Im Hintergrund Türöffnung mit Landschaftsblick.

Auf der Tafel unterhalb des Bildes Legende in zwei Kolonnen:

Quis Invenis Gabriel. Que Regia Virgo Maria
 Quis Thalamus Charitum. Cui patet ille Deo.

Quidus refert Gabriel Connubia sacra Tonantis
 Cui stupet illa Tremens. Quod paritura Deum est.

Illustriss. D. Asdrubali. Mattheo

Accipe tabellam non solum ob tuam singulare
 beate Marie Virginis Annunciate devotionem,
 verum etia ob nostra erga'te animi propensionem

Marius Arconius Inv: una cu.Francisco Villamena
 Incis. D. Rome 1598

Das Blatt wurde von Peter Isselburg kopiert.

Verkündigung nach H. Andreasi

Le Blanc 14
 Mariette, Bd. I, 18
 Nagler 15

Kupferstich

525 x 335 Pl

1603

Exemplar Wien

Der Erzengel Gabriel mit zum Gruß erhobener Rechten und der Lilie in seiner Linken als Zeichen jungfräulicher Reinheit, verkündet der rechts an einem Betpult knienden Maria die bevorstehende Geburt Christi. Oben Darstellung der himmlischen Sphäre mit dem herabschwebenden Gottvater in der Mitte, umgeben von Engeln, die sich in den Wolken tummeln.

Bez. unten links:

Hipp. Andreasius

Franc. Villamena Fe.

Cum privil. Summi Pont.

Philippus Thomassinus exc. Rome 1603

Reproduktionsstich nach Andreasis Gemälde in der Chiesa di S. Maria del Castello, Viadana.

Christus am Kreuz mit Maria und Johannes
nach einem Gemälde der Karmeliterkirche in Canepina

Le Blanc 27
Mariette, Bd. I, 22
Nagler 30

Kupferstich
465 x 360 Pl
1600
Exemplar Wien

Vor einer Stadtlandschaft erhebt sich auf dem Hügel der Schädelstätte das Kreuz mit dem sterbenden Christus. Zu seiner Rechten steht die trauernde Maria mit gesenktem Haupt, dem Beschauer mit hilflos ausgebreiteten Armen frontal zugewandt. Links der Evangelist Johannes mit schmerzvoll verschlungenen Händen, den Blick auf den Ge-
kreuzigten richtend.

Bez. Bildfläche unten rechts und links:

Joannes Baglionus figuravit
F. Villamena F.
Cum Privilegio Summi Pontificis
Superiorum permissu

Legende:

Il vero ritratto della Gloriosa Madonna delle
Gratie de Canepina de Padri Carmelitani

Per Illustri D. D. Joani Thomae Pincellio
Mutinensi, Nobilitate, ac moribus insigni
et erga gratiarum Matrem Sanctissimam,
Devotissimo. Frater Angelus Minicucius a
Canepina Sacre Theologie Doctor, ac Prior
S. Martini in Montibus de Urbe, singularis
observantie, affectu, hanc Tabellam dicavit.
Anno Jubilei 1600

Die Johann Thomas Pincellio dedizierte Darstellung wurde
von Giovanni Baglione gezeichnet und von Villamena ge-
stochen.

König David, die Harfe spielend, nach H. Andreasi

Le Blanc 12

Mariette, Bd. I, 13

Kupferstich

520 x 330 Pl

1603

Exemplar Berlin

Inmitten weiträumiger Palastarchitektur mit seitlichem Durchblick in die zart skizzierte Landschaft sitzt König David, greift mit beiden Händen in die Saiten seiner Harfe und begleitet sein Spiel mit Gesang. Über seinem Kopf Spruchzeile: "NE REMINISCARIS ONE DELICTA NRA". Zu seinen Füßen lagert ein weißes Windspiel, das bis auf Kopf und Vorderlauf von dem die rechte Bildseite begrenzenden Eckpfeiler verborgen wird. Es weist auf den vornehmen Stand des Dargestellten hin und symbolisiert gleichzeitig Glauben und Verkündigung¹⁾. Im Hintergrund, auf der Balustrade, ein weiteres Tiersymbol - der Falke galt schon im Altertum als Sinnbild der Sonne und des Lichts²⁾.

Bez. unten links:

Hipp. Andreasius.

F. Villamena F.

Cum privil. Summi Pont.

Philippus Thomassinus excudit Rome 1603

1) K. Lipfert, Symbol-Fibel, S. 19, 34

2) ebda., S. 28

Die Kreuzabnahme nach F. Barocci

Mariette, Bd. I, 24

Kupferstich

565 x 332 Pl

1606

Exemplar Berlin

Über die Kreuzbalken gebeugt lösen bärtige Männer die im Tod erschlafften Glieder Christi. Am Kreuzstamm lehnen zu beiden Seiten Leitern: Links hält ein Gehilfe den Leib des Gekreuzigten, dessen rechter Arm noch an dem Balken haftet, während tiefer, zur Bildmitte hin, Johannes die Füße des Gottessohnes ergreift. Rechts steigt ein Helfer mit Zange und Dornenkrone in der Hand die Sprossen herab. Am Fuße des Kreuzes liegt Maria und wird von der sich tief über die Ohnmächtige neigenden Magdalena gestützt. Eine von links herbeigeeilte Frau streckt ihre Arme Maria entgegen, die einer anderen sind in Schreckgebärde weit ausgebreitet. Die nach unten auseinanderlaufenden Diagonalen der Leiterholme werden von der Figurengruppierung der Trauernden aufgenommen und in Richtung des unteren Bildrandes zusammengefaßt. In dem kompositionellen Schnittpunkt ruht Maria, ihr oben entgegengesetzt der Körper Christi. Tod und Trauer werden in ihrem Bezug vor Augen gestellt.

In den Ecken der oben abgerundeten Darstellung die Inschriften.

Links: JACOBO SANNESIO S. RE. CARDINALI AMPLISS.
BONARUM ARTIUM ALUMNO CULTORI PRAESIDI
FRANCISCUS VILLAMENA CLIENS

Cum Privilegio Summi Pontificis et

Rechts: TABULAM FEDERICI BAROCII PERUSIAM
SUMMA A SE DILIGENTIA AERE INCISAM
VOLENS LUBENSQUE D. D. AN. DOM. 1606

Superiorum Autoritate

Gegenseitige Kopie:

"Federici Barocci Inv. - Dominicus falcinus
D. D. Philotimo Severo
Plebano Dignissimo Turritae D."¹⁾

Das Blatt gibt die große "Desposizione" von San Lorenzo, Perugia, wieder. Es gehört wegen seiner technischen Brillanz zu den schönsten Reproduktionsstichen im Oeuvre Villamenas.

Literatur: A. Schmarsow, Federigo Barocci, Leipzig 1909,
S. 29 ff.
A. Emiliani, Mostra di Barocci, Bologna 1975,
S. 87 - 91

¹⁾ Victoria and Albert Museum, Dyce 1403

Christus erscheint Maria Magdalena nach F. Barocci

Le Blanc 29
 Mariette, Bd. I, 25
 Nagler 27

Kupferstich
 398 x 270 Pl
 1609
 Exemplar Berlin

Das Thema des hochformatigen Kupferstichs ist das "Noli me tangere" (Joh. 20, 14 - 18). Linkseitig erscheint der verklärte Christus Maria Magdalena als Gärtner. Die Attribute Hacke und Gießkanne liegen in der rechten unteren Bildecke. Der von Grabtüchern umhüllte Körper Christi lehnt zurückweichend an der Holzbrüstung einer Einfriedung, auf die sich der rechte Arm des Auferstandenen stützt. Ein Strahlenkranz umgibt sein Haupt, die Wundmale sind auf dem vorgestellten Fuß und an der Seite zu erkennen. Die vor Christus knieende Maria Magdalena streckt den Arm nach ihm aus, aber die abwehrende Gebärde des Verklärten gebietet ihr Einhalt. Das Salbgefäß Magdalenas steht auf den Stufen eines Torbogens, der die Figurengruppe in der oberen Bildhälfte überfängt. Der Durchblick zeigt die Richtstätte, Hausdächer, einen Palast. Die Innenseite des Mauerrunds wird von einem offestehenden Gatter flankiert. Die leere Grabkammer hinter Maria Magdalena begrenzt den rechten Bildrand. Das Pentiment eines teilweise sichtbaren Fußes hinter dem zerbrochenen Gitterwerk des Zaunes läßt auf eine später veränderte Stellung der Hauptfigur schließen.

Auf dem Stein unten links:

Federicus Barocius Urbinas
 Inventor et pinxit.
 Luca Ciamberlano Urbinas
 J. V. Doctor, delineavit
 et sculpsit Anno 1609

Bez. im Unterrand links und rechts:

Rome Superiorum licentia
Franciscus Vill'amoena
excudit, cu privilegio
S. Pontificis.

Legende:

Ad modum Ill.^{ri} Viro D. Clementi Bartholo Urbinatē,
et nobilitate et virtute insigni, nec non bonarum
artium amatori. Luca Ciamberlanus D.

Quas potuit quondam sacrum, laudata, capillum
Tangere, quas plantis oscula mille dare:

Nosse istis te assueta notis, qui' credet eundem
si solito prohibes oscula more dari?

Bei der von Luca Ciamberlano unter Anleitung Villamenas¹⁾
gestochenen Darstellung handelt es sich vermutlich um
eine Reproduktion des verschollenen Gemäldes Baroccis,
das für die Kirche von Lucca bestimmt war und von dem
Münchener Bild und den kleineren Florentiner Exemplar
abweicht.

Das 1816 entstandene Blatt von Raphael Morghen stimmt
mit dem von Ciamberlano überein²⁾.

Literatur: A. Schmarsow, Federigo Barocci, Leipzig 1909,
S. 86 ff.
S. Tschudi Madsen, Federico Barocci's "Noli
me tangere" and two Cartoons
in: The Burlington Magazine, 1959, Nr. 101,
S. 273 - 277.
H. Olsen, Federigo Barocci, Copenhagen 1962,
S. 184 - 185.
A. Emiliani, Mostra di Barocci, Bologna 1975,
S. 157.

1) J.-P. Mariette, Oeuvres de F. Villamène, Bd. I, 25:
"... gravé en 1609 d'après Fred. Baroccio, par Lucas
Ciamberlan. Sous la conduite de F. Villamène."

2) A. Schmarsow, F. Barocci, S. 86 ff.

Der Hl. Jakob von Compostella erscheint der Armee des Königs Ferdinand von Spanien nach A. Tempesta

Le Blanc 53
Mariette, Bd. I, 74
Nagler 55

Kupferstich
405 x 510 Pl
Exemplar Berlin

Wie aus der Legende hervorgeht, ist die Einnahme des von den Mauren besetzten Coimbra durch Ferdinand von Kastilien im Jahre 1064 Gegenstand der Darstellung¹⁾. Sie zeigt den spanischen König, im Mittelgrund links, mit seiner Reiterarmee vor den Mauern der stark befestigten Stadt. Rechts von ihm die Erscheinung des Hl. Jakob von Santiago de Compostella auf weißem Roß in Mandorla, der den Christen zu Hilfe geeilt ist und ihnen mit einem Schlüssel das Stadttor öffnet.

Im Bildunterrand Legende und Dedication:

Ferdinandus Castella, e Legionis Rex Columbricam Civitatem in Portugallia ab Agarenis occupatam, anno Domini 1017, diuturna obsidione' quum premeret, quidam Episcopus Graecus Hostianus nomine' (qui qui peregrinationis gratia Ecclesiana S. Jacobi in Compostella visitaverat,) audiens S. Jacobum saepe visum armis munitum christianis in pellis subenisse, irridens dixit Nolite' Apostolum vocare' militem, sed pastorem, aut piscatorem. Dum igiturea nocte' dormiret, apparuit ei S. Jacobus dicens. Noli Hostiane dicere me non fare militem contra christi persecutores, quod ut pro explorato habeas. Ecce iamequito laturus auxilia Regi Ferdinando ...

ILLUSTRIS ET EXCELLENTIS D. ANTONIO CARDONAE ET CORDUBA SESSAE VAENAE ET SOMMAE DUCI COM. DE CABRA ET PALAMOS VICECOM. DE IZNAJAR CATHOLICI REGIS APUD S. SEDEM APOST. ORATORI.

Franciscus Villamena Sculpsit & D D.

1) Coimbra war die ehemalige Residenz der portugiesischen Könige. Die Eroberung fand 1064 statt und nicht 1017, wie irrtümlich im Text angegeben wird.

Bildfläche rechts unten:

Rome Cum Summi pontificis et Superiorum Permissu

Villamena hat die Darstellung Antonio Cardona, Herzog v. Sessa, gewidmet, der sich bis 1603 als spanischer Botschafter in Rom aufhielt. Es ist daher anzunehmen, daß der Stich noch vor 1603 entstanden ist.

Das Hl. Abendmahl nach A. Tempesta

Le Blanc 25
 Mariette, Bd. I, 20
 Nagler 28

460 x 355 Pl

Exemplar Wien

Hochrechteckiges Blatt mit der Darstellung des letzten Abendmahls, begleitet von verschiedenen Szenen aus dem Leben Jesu, in den Zwischenräumen erklärende Beischriften.

Die Hauptdarstellung zeigt Christus in reiner Frontalan-sicht in Strahlenkranz mit segnend erhobener Hand am Kopfende der sich in die Tiefe des Raumes ausdehnenden Tafel. Dieser wird durch Säulen definiert, die das von der Einfassungslinie überschrittene Gebälk stützen. An den Längsseiten des Tisches, einander gegenüberstehend, die zwölf Jünger des Herrn. Zu seiner Linken Johannes, der sich vornübergeneigt hat und zu schlafen scheint, im Vordergrund links der Verräter Judas, erkennbar an dem Geldbeutel in seiner Rechten.

Bez. Bildfeld links und rechts:

Antonius Tempesta inventor

Francesco Villamena fecit

Darunter das Wappen Jacobo Danios und die Dedication:

PER ILL.^{RI} ET EXC.^{MO} D. D. IACOBO DANIO
 SER.^{MI} FERDINANDI MAGNI. ETR. DUCIS SECRET.
 DONATUS. RASCIOTTUS. OBS. ERGO. Q. D.

Die Darbringung im Tempel nach P. Veronese

Le Blanc 15
 Mariette, Bd. I, 19
 Nagler 16

Kupferstich
 336 x 445 Bl
 1597
 Exemplar Wien

Das Blatt wurde nach der vielfigurigen Komposition Veroneses auf den Orgelflügeln von S. Sebastiano, Venedig, gestochen. Maria kniet auf der zum Altar führenden Stufe und präsentiert das Kind dem im Ergebnheitsgestus verharrenden Richter Simeon (Lukas 2, 22 ff). Nach dem Gesetz Mose (2. Mose, 13, 2) war der Erstgeborene dem Herrn geweiht und mußte nach verstrichener Reinigungszeit im Tempel dargebracht werden. Die für das Reinigungsopfer vorgeschriebenen zwei Tauben (3. Mose, 12, 8) hält eine weibliche Gestalt am linken Bildrand in einem Käfig auf ihrem Schoß.

Bez. unten:

Paulus Veronensis pictor eximus penecillo
 expressi ...

Romae Cum Privilegio Summi Pontificis .;.
 Anno Sesquimillesimo Nonagesimo septimo¹⁾

Der etwas unklare Innenraum, der sich hinter der Szene erstreckt, entspricht nicht dem Original, das nur den tief herabgezogenen Horizont zeigt. Auch auf dem Dresdner Bild des gleichen Themas erscheint kein Innenraum, sondern das bei Veronese häufig wiederkehrende Motiv der Loggia.

1) Die Bezeichnung wurde von Nagler übernommen, da die Exemplare der Kabinette Wien, Dresden, Frankfurt und Florenz ohne Schrift sind.

Nach FÜBli's Bericht wurde die "Presentatione" - auf der nur der Maler angegeben ist, nicht aber der Stecher - von Agostino Caracci begonnen und von Francesco Villamena beendet¹⁾.

Ein späterer Abdruck erschien 1773 mit der Adresse G. Losis. Die Kopie von Sandrart ist bezeichnet: "Sandrart exc."

Literatur: T. Pignatti, La pittura di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia, Mailand 1966, S. 83

G. Piovene, L'Opera completa del Veronese, Mailand 1968, S. 96

¹⁾ J. R. FÜBli, Neues Allgem. Künstlerlexikon, 3036. Der Hinweis beruht auf Angaben von Baldinucci. Vgl. auch G. K. Nagler, Neues Allgem. Künstlerlexikon, Bd. XX, S. 260

Madonna dell'Impanata nach Raffaello Santi

Le Blanc 20
 Mariette, Bd. I, 28
 Nagler 21

Kupferstich

523 x 295 Pl

1602

Exemplar Berlin

Maria in Dreiviertelfigur, nach links gewendet, empfängt das Kind aus den Händen der vor ihr sitzenden Elisabeth. Über die Gestalt der Elisabeth hinweg neigt sich Katharina dem zu ihr aufblickenden Christusknaben zu. Rechts von der Madonna sitzt der kleine Johannes, auf Mutter und Kind weisend. Die Gruppe hebt sich hell von dem dunklen Baldachinvorhang im Hintergrund ab.

Bez. Bildfläche unten rechts:

RAFAEL URBINAS INVENTOR
 F. Villamena F. Romae 1602
 Cum privilegio Summi Pontificis et
 Superior autoritate.

Im Bildunterrand Legende:

APUD PRINCIPEM MAGNUM ADMIRATUM
 CONSILII SUPREMI ORDINIS DECANUM
 Neapoli

Reproduktion nach Raffaels Gemälde im Palazzo Pitti, Florenz, 1602 von Villamena gestochen. Ein zweiter Abdruck von 1611 ist Nicolo Guicciardino dediziert: "Per Ill.^{ri} ac ornatiss.^o Viro Nicolae Guicciardino nobili Florentino ..."

Literatur: H. v. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1758, Bd. II, S. 432

J. D. Passavant, Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1893, S. 294 - 295, Nr. 261

Literatur: D. Fischel, Raphael, London 1948, Bd. I,
S. 364

L. Dussler, Raffael, Kritisches Verzeichnis
der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche,
München 1966, S. 27

La Sacra Genesi nach Raffael Santi

Le Blanc 30

Mariette, Bd. I, 1-10

Nagler 32

Kupferstich

1626

Exemplare München

Folge von 21 Stichen (einschl. Frontispiz) mit Darstellungen nach Raffaels Fresken in der Vatikanischen Loggia, auch "Die Bibel Raffaels" genannt¹⁾.

Vollständiger Titel:

LA SACRA GENESI
FIGURATA DA RAFAELE D'URBINO
NELLE LOGGE VATICANE
Intagliata da
FRANCESCO VILLAMENA

dedicata Al Illustriss. et Reverendiss.
SIG.CARD.ALDOBRANDINO

In Roma Apresso gl'heredi del d.^o Villamena con licentia de Superiori e Privilegio del sommo Pontefice MDCXXVI.

Das Format der Serie ist nicht einheitlich, querrrechteckige Blätter wechseln mit octagonalen und fast quadratischen ab. Die einzelnen Szenen sind mit lateinischen Beischriften und dem Monogramm Villamenas versehen und in folgender Anordnung numeriert:

Darstellungen aus dem Alten Testament

- 1 Die erste Schöpfung
142 x 245 Pl
"Confusam corporum molem Deus ex nihilo." Genes.I
- 2 Die Erschaffung des Wassers und der Erde
142 x 245 Pl
"Aquae fines constituit, ac terrae" Genes.I

1) Offene Loggia mit dreizehn Jochen. Jedes Kompartiment in der flachen Kuppelwölbung enthält vier kleine Fresken mit Szenen aus dem Alten Testament (Arkade I-XII). Nur im letzten Abschnitt (Arkade XIII) sind Darstellungen aus dem Neuen Testament gegeben.

- 3 Die Erschaffung von Sonne und Mond
142 x 24 Pl
"Solem ac Lunam in coelo procreat" Genes.I
- 4 Die Erschaffung der Tiere
142 x 249 Pl
"Brutas cuiusque generis animantes creat" Genes.I
- 5 Die Erschaffung des Menschen
170 x 185 Pl
"Hominem procreat, mulierem ex Adami costa educit"
Genes.II
- 6 Der Fall Adams
170 x 185 Pl
"Serpentis suasu Adam, atque Eva fructum"
Genes.III
- 7 Die Austreibung aus dem Paradies
170 x 185 Pl
"E paradiso ab Angelo pelluntur" Genes.III
- 8 Die Bestrafung Adams
170 x 185 Pl
"Adam extra paradisum terram cum labore colit"
Genes.III
- 9 Der Tod Abels
93 x 263 Pl
"Deus relictis Cain muneribus: Abel dona"
Genes.IV
- 10 Die Arche Noah
180 x 180 Pl
"Arcam Dei iussu Noe ad diluvium parat" Genes.VI
- 11 Die Sintflut
183 x 184 Pl
"Diluvio totus terrarum orbis inundatur" Genes.VII
- 12 Der Ausgang aus der Arche
180 x 180 Pl
"Post diluvium ex Arca animalia egrediuntur" Genes.VIII
- 13 Das Opfer Noahs
181 x 180 Pl
"Noe Deo altare edificat, atque ex cunctis"
Genes.VIII
- 14 Der Regenbogen
95 x 263 Pl
"Deus Noe Iridem, pacis signum demonstrat" Genes.IX
- 15 Melchisedec bringt Abraham Wein und Brot
164 x 165 Pl
"Melchisedech Rex Salem, et sacerdos Abrahamo"
Genes.XIV

Darstellungen aus dem Neuen Testament

- 16 Die Geburt Christi
144 x 250 Pl
"Christus Dominus in praesepio ex matre Virgine
nascitur" Luc.II
- 17 Die heiligen drei Könige
142 x 250 Pl
"Christus Dominus a Magis muneribus colitur" Matt.II
- 18 Die Taufe Christi
145 x 250 Pl
"Christus Dominus in Jordane a Joanne" Matt.III
- 19 Das Abendmahl
142 x 247 Pl
"Christus Dominus ultimam coenam, cum Apostolis
instituit" Luc.XXII
- 20 Die Auferstehung
94 x 263 Pl
"Christus Dominus die tertia a mortuis resurgit"
Matt.XXVIII

Villamena hat bei allen Darstellungen auf Rahmenschmuck verzichtet, nur der Titel ist von einer Kartusche aus Rollwerkzügen mit eingefügten Cherubinen und Fruchtgehängen gefaßt, die unten in einem Maskaron endet und oben von dem Wappen des Kardinals Pietro Aldobrandini überkrönt wird.

Die erste Ausgabe der Folge, von den Erben Villamenas zwei Jahre nach seinem Tod publiziert, enthielt noch ein weiteres Blatt mit einem ausführlichen, an Aldobrandini adressierten Widmungstext. Darin erwähnt Caterina Villamena, die Witwe des Künstlers, daß es der ausdrückliche Wunsch ihres Mannes gewesen sei, die durch seinen plötzlichen Tod unvollendet gebliebene Folge - Villamena hatte 64 Blätter vorgesehen - dem von ihm sehr verehrten Kardinal zu widmen¹⁾.

Die zweite Ausgabe der "Sacra Genesi" erschien noch im selben Jahr mit der Adresse: "app. G.B. Rossi Milanese".

1) Düsseldorf, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. FP 7397
Es handelt sich um den Widmungstext, auf den Mariette in seinem "Abecedario" hingewiesen hat.

Die dritte, retuschierte Auflage trägt die Adresse von Carlo Losi und wurde 1773 herausgegeben¹⁾.

Villamena war nicht der erste Künstler, der "Raffaels Bibel" in Kupfer stach. Schon 1607 hatten zwei Schüler Annibale Carraccis, Lanfranco und Bandalocchio, eine Kupferstichfolge von fünfundfünfzig Blättern mit Darstellungen nach den Fresken Raffaels publiziert, und 1615 erschien eine Ausgabe von dem allerdings wenig bekannten Horatio Borgiani²⁾.

Literatur: K.H. v. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1768, S. 338 ff

J. D. Passavant, Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1893, Bd. II, S. 206 ff

1) Köln, Graf. Sammlng., Inv.-Nr. L 2403/9

2) K.H. v. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, S. 338-341

Die Leidenswerkzeuge von Engeln angeboten

Le Blanc 47
 Mariette, Bd. I, 41
 Nagler 49

Kupferstich

505 x 305 Pl

1600

Exemplar Paris

Dargestellt ist die abgebrochene, tränenbenetzte¹⁾ Spitze der Lanze, mit der Christus die Seitenwunde beigebracht wurde (Joh. 19, 34) und zwei der Nägel, mit denen man ihn ans Kreuz schlug. Auf dem die Lanzspitze tragenden Sockel eine Inschrifttafel:

Vera similitudo lanceae qua
 Christi D. N. latus à longino
 milite transfixum fuit

Im Unterrand ein Krückenkreuz in Kartusche, links die Legende und rechts die Dedication, darunter das Monogramm Villamenas:

Antiph.

Popule meus quid feci tibi, aut in quo contristavi
 te Responde mihi. Ego ante te ...

Oremus

Omnipotens Domine Jesu Christe, qui sanctissimas
 manus tuas, et pedes tuos pro nobis miseris peccatoribus ...

Ill.^{mo} et R.^{mo} Sylvio Sanctacrucio Archiep. Are-
 latensi ...

Franciscus Villamena autem sculptor Assisias
 haec omnia ornavit, pariterque
 R.^{mo} Archiepo, tum propter singulare eius
 pietatem, tum propter Ste. Crucis familie
 insigna D. D. Anno Jubilei MDC

(Monogramm)

Cum Privilegio Summi Pontificis ...

¹⁾ Blut- oder Schweißtropfen

Die zweite Ausführung des Blattes zeigt eine veränderte, unversehrte Lanzspitze. Im Widmungstext wird Villamena als "Inventor" der Darstellung bezeichnet.

Auf einer abgewandelten Kopie im Gegensinn erscheinen statt der Lanzspitze und der Nägel die durch einen Ring geschlungenen Fesseln der Geißelung.

Ursprünglich nicht Objekt einer besonderen Andacht, war mit steigender Propagierung der einzelnen Leidensstationen das Bedürfnis nach Repräsentation der Arma gewachsen, um durch den Kontrast zwischen dem körperlichen und geistigen Wesen Christi und den fühllosen Werkzeugen ein intensiveres Mitgefühl bei den Gläubigen zu erwecken - Antithetik als stärkstes Erregungsmittel im Bereich demonstrativer, bildender Kunst.

Allmählich ging die Veranschaulichung der Leidensgeschichte ganz auf die Arma über, bis sie schließlich die Funktion einer vollgültigen Darstellung der Passion Christi übernahmen und schon im Mittelalter nicht nur beigeordnet, sondern als selbständiger Bildgegenstand auf Marterssäulen, Schweißtüchern etc. erscheinen¹⁾. Im 14. Jahrhundert wird das Thema auf waffentragende Engel erweitert, die gelegentlich als Gewölbeschmuck (Deckenmalerei und Schlußsteine) in den Kirchen auftauchen. Aber erst der um die Mitte des 16. Jahrhunderts anwachsende und von den Jesuiten eifrig geförderte Engelkult in Verbindung mit der Verehrung der Leidenswerkzeuge - Reaktion auf die Reformation im Norden - machte für das Thema empfänglich und führte dazu, daß Engel mit den Passionswerkzeugen häufig in Malerei und Plastik dargestellt wurden²⁾.

1) R. Berliner, Arma Christi. In: Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, Bd. VI, 1955, S. 40 ff

2) H. Kauffmann, G. L. Bernini. Die figürlichen Kompositionen, S. 294 ff

Unter der Vielzahl der Arma, darunter auch jene, die zum Randgeschehen zählen wie die Zange und die Würfel, nahmen die Lanze und die Nägel von Anfang an eine herausgehobene Stellung ein. Schon seit den Kreuzzügen gehörten die Splitter der Hl. Lanze zu den spezifisch ritterlichen Talismanen (Rolandslied), und 1354 wurde auf Wunsch Kaiser Karls IV. ein "Festum Lanceae et clavorum Dominum" eingeführt, das zum Andenken an die Lanze des Longinus gefeiert wurde¹⁾.

In der Bedeutung als Phylakterion wurde die Lanze von den Nägeln noch übertroffen, die schon in der Antike zu den Amuletten gehörten, die menschliche und dämonische Feinde bezwangen. Selbst die Wirkung der im Besitz der deutschen Könige befindlichen Hl. Lanze lag in den in ihr eingeschlossenen "siegbringenden Nägeln"²⁾!

Eine nicht unwesentliche Ursache für die Darstellung von Lanze und Nägeln als bevorzugtes Bildmotiv ist aber auch hier der schon eingangs erwähnte Gesichtspunkt, daß ihre Wiedergabe nicht auf objektiv naturalistischem Realitätsinteresse beruhte, sondern psychologisch in dem Hervorrufen von Gemütsbewegungen begründet war. Die Betonung lag ausschließlich auf Gefühlswerten, und das geeignetste Mittel, die Leiden des Gekreuzigten im ganzen Ausmaß ihrer Grausamkeit zu vergegenwärtigen, waren die den Körper durchbohrenden Werkzeuge, die Nägel und die Lanze.

Literatur: Mâle, L'Art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, S. 20 - 107

R. Berliner, Arma Christi. In: Münchner Jahrb. d. Kunst, Bd. VI, 1955, S. 35 - 152

1) Meyers Konvers.-Lexikon, 6. Aufl., Bd. XII, S. 186: Das Lanzenfest, auch "festum armorum Christi" genannt, wurde am Freitag nach Quasimodo gefeiert.

2) R. Berliner, Arma Christi. In: Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, Bd. VI, 1955, S. 44

Allegorien

Allegorie auf einen Kardinal Borghese

Mariette, Bd. II, 46

Kupferstich

292 x 400 Bl

Exemplar Wien

Die geflügelte Virtus steht mit dem Wappenschild der Borghese auf erhöhtem Podest und wendet sich dem von seinen Kriegern umringten Kaiser Trajan zu, der von Victoria mit dem Lorbeer bekränzt wird. Auf den Stufen des Podestes sitzt die besiegte Vitio in gebeugter Haltung und stützt sich schwer auf einen Schild. Links und rechts von Virtus halten Soldaten lange Fahnenstangen mit den Wappentieren der Borghese hoch, hinter ihr wird die Trajanssäule sichtbar. Am Fuße der beiderseits von Virtus errichteten Trophäenphäle sind zwei Inschrifttafeln angebracht, die linke, von einem knieenden Krieger (überschnitten) gehalten, erscheint über der vornübergeneigt sitzenden Bellona, auf die rechte weist ein Soldat aus der Begleitung des Kaisers hin:

DEBELLATA ET CAPTIVA	DACIA SPOLIA TRAIANUS AUG.
DACIA MANUBIAS DEO ULTOR	VIRTUTI CONSEGRAVIT
TRAIANUS AUG. D. D.	

Bez. unten Mitte: F. Villamena F.

Die Überhöhung des Kardinals, der nicht als Person erscheint, sondern durch seine Embleme vertreten ist, geschieht hier durch Einordnung in einen größeren Zusammenhang, aus dem ihm Rang, Würde und Erfolg zuwachsen. Seine Tugenden werden unter dem Deckmantel eines historischen Ereignisses visualisiert, das sich auf Trajans Sieg über die Daker (102-103 n.Chr.) bezieht und das gleichzeitig den Wunsch zum Ausdruck bringt, von einer antik-römischen Familie abstammen und nicht von einer mittelalterlich-sienesischen, wie es bei den Borghese der Fall ist.

Wegen fehlender Datierung und anderer Hinweise ist es nicht sicher, ob der Adressat des Blattes Camillo Borghese ist, 1596 zum Kardinal und 1605 zum Papst (Paul V.) erhoben, oder sein Neffe Scipione Cafarelli-Borghese, dem Paul V. 1605 mit der Kardinalswürde auch den Namen und das Wappen der Borghese verlieh. Vermutlich handelt es sich aber um den berühmten Sammler und Mäzen Scipione Borghese, dessen Hang zu Luxus und Repräsentation Anstoß bei seinem Onkel erregte, der selbst zu einem schlichten, fast puritanischen Lebenswandel neigte¹⁾.

¹⁾ L. v. Pastor, Geschichte d. Päpste, Bd. XII, S. 31 ff

Allegorie auf den Kardinal Scipio Borghese nach
A. Tempesta

Mariette, Bd. II, 37

Kupferstich

450 x 500 Bl

Exemplar Wien

Tugendallegorie in einer archisierenden mittelalterlichen Form der Psychomachie, die auf den spanischen Dichter Prudentius zurückgeht, der den Kampf der Tugenden und Laster in der menschlichen Seele schildert¹⁾.

Zwischen den vorgestellten Doppelsäulen eines Triumphbogens steht links Religio hinter einem mit der Schlange am Kreuz geschmückten Altar, ein ihr zugeordneter Putto hält ein Schiff als Symbol der christlichen Kirche hoch²⁾. Neben ihr Prudentia mit Füllhorn, Spiegel und Schlangentab und die wehrhafte Fortitudo mit Schild und Lanze. Rechts erscheint die mit der Mondsichel bekrönte Maestas mit dem Blitzbündel in der hochehobenen Rechten, die flankierenden Putti tragen die Weltkugel, und auf dem Altar ist das Abbild des Adlers erkennbar³⁾. An ihrer Seite Sapientia, durch Zirkel und Winkelmaß attribuiert und eine nicht ganz eindeutig charakterisierte Allegorie, doch weist der Greif auf Humilitas hin⁴⁾. Zu Füßen der Tugenden, deutlich sub-

1) Die "Psychomachie" des Prudentius, 404/405 n. Ch. Zur Anlage von Tugend- und Lasterpforten vgl. auch E. Panofsky, Hercules am Scheidewege, S. 192 ff: "Nicht nur die Tugend, sondern auch die Laster werden unter dem Aspekt des Ruhmes betrachtet (weil es, zum Monumentalen gesteigert, dem Menschen nicht minder zur Ausnahmeerscheinung macht als jene)...."

2) A. Henkel u. A. Schöne, Emblemata, 648 u. 1455 Schlange mit Kreuz (eherne Schlange Mosis) symbolisiert die Erlösung durch Christus.

3) ebda., 37: Die Mondsichel beinhaltet dauernden Ruhm.

4) A. W. Molsdorf, Führer d. d. symbol. u. typolog. Bilderkreis d. christl. Kunst, S. 118, Nr. 972

ordiniert, kauern die teuflischen Dämonengestalten der Laster. Die häufig unklaren, ambivalenten und daher schwer bestimmbar Lasterallegorien werden nach Mariette von Impietas, Suspicio, Timiditas und Fraus angeführt¹⁾.

Beispielhaft für die Durchdringung von christlicher und paganer Mythologie bei den Tugenddarstellungen geistlicher Würdenträger ist der Bezug auf den antiken Kaiser und Philosophen Marc Aurel, der im Bogendurchgang, inmitten des Ovaloids - einer Anspielung auf Apollon-Sol invictus - vor dem Hintergrund des Senatorenpalastes sichtbar wird. Über dem Bogen erscheint Roma mit dem Wappenschild der Borghese, darunter die Inschrift:

ILLUSTRIS. PRINCIPI
SCIPIONE BURGHEISIO
S.R.E. CARD. AMPLISS.

Die Trophäen auf dem Gebälk, von Genien umrahmt, deuten auf die heroische Vergangenheit des Hauses Borghese hin.

Bez. unten links: Antonius Tempesti Inventor
F. Villamena F.

¹⁾ P.J. Mariette, Table des Oeuvres de F. Villamène,
Bd. II, 37

Allegorie auf den Kardinal Arrigon nach F. Albani

Mariette, Bd. II, 44

Le Blanc 56

Nagler 56

Kupferstich

300 x 560 Pl

Exemplar Wien

Die Bildfläche wird von einem Wandteppich ausgefüllt, der sich in den unteren Ecken seitlich über ein Postament legt und eine Gruppe von zwei sitzenden Putti und einem stehenden freigibt.

Der Bildteppich zeigt Herakles im Löwenfell auf einer Boden-
erhebung vor Fernlandschaft knieend, auf seinen Schul-
tern die Weltkugel mit dem Wappen des Kardinals Arrigon.
Er wird von Appollon und Hermes in ihren Götterwagen
flankiert, die mit einer Hand den Erdball stützen. Über
dem Atlas ein von zwei Putti getragenes Spruchband:
"IUSTA PIUS PARTE".

An der Vorderfront der Postamente und von den sitzenden
Putten gehalten, drei weitere, mit Devisen versehene my-
thologische Darstellungen, die sich auf die Tugenden des
Kardinals beziehen.

Bez. unten links und rechts: Franciscus Albanus Inventor
Franciscus Villamena Fecit

Ein späterer Abdruck trägt ein verändertes Wappenbild.

Tugendallegorie auf einen italienischen Kardinal

Mariette, Bd. II, 49

Kupferstich

304 x 425 Bl

Exemplar Wien

Auf den Stufen eines Tempels mit der Inschrift "In Temperatis fugit Honoribus" sitzen Religio und Fides, in ihrer Mitte das Wappen eines italienischen Kardinals. Darüber schweben zwei Engel, in ihren Händen Lorbeerkränze, ein Olivenzweig und eine Posaune - Pax und Fama. Beiderseits des Tempels stehen sich männliche Personifikationen von Tugend und Laster gegenüber: links Virtus in Begleitung eines Engels, der mit ausgestrecktem Arm nach oben weist und den anderen um Virtus legt. Die auf der Schulter ruhende Hand des Engels hält einen Sporn, der in Verbindung mit der darunter angebrachten Inschrift "ARDOREM MENTI BUS ADDUNT" darauf hindeutet, daß tugendhafter Eifer belohnt wird¹⁾.

Die Lastergestalt rechts ist zur Untätigkeit verdammt - ihr sind die Hände mit Ketten gefesselt. Darunter die beigebene Inschrift: "NUNC TU COMPESCE CATENA".

Bez. unten Mitte: F. Villamena In. Incidebat Rome
Cum Privilegio Summi pontificis

Die Hauptgruppe des Blattes, die weiblichen Allegorien vor dem Tempel, hat Villamena wenig variiert von der emblematischen Darstellung Klemens' VIII. übernommen, die er 1595 nach Arconio gestochen hat. Hier finden wir unter dem Papstbild ganz ähnliche Personifikationen von Religion und Frömmigkeit, in ihrer Mitte ein Wappenschild. Nur haben sie bei Villamena viel von ihrer Spontaneität verloren und wirken eher steif und spröde.

1) Schöne u. Henkel, Emblemata, 1813:
Sporen, Zaumzeug etc. beinhaltet Lohnen und Strafen
als königliches Amt.

Die überlängten Proportionen des Engels rechts von Virtus, seine Bein- und Handhaltung, erinnern dagegen auffallend an den Engel Gabriel des von Villamena 1603 gestochenen Verkündigungsbildes von Andreasi.

Allegorie auf Papst Klemens VIII.

Mariette, Bd. II, 50
Nagler 60

Kupferstich

265 x 187 Bl

Exemplar Wien

Virtus sitzt in üppigem, schwer wallendem Gewand vor schmuckloser Architekturwand und hält mit beiden Händen das Wappen des Papstes Klemens VIII. hoch, das von Cherubinen umspielt wird. An ihrer linken Seite lehnt eine Posaune - Attribut der Fama, aber auch die "Stimme Gottes" versinnbildlichend.

Bez. unten rechts:

F. Villamena F.
Cum Privilegio Summi Pontificis
et Superiorum Permissu Rome

Im Unterrand der Titel des Blattes:

"E TERRA AD AETHERA VIRTUS"

Eine anonyme gleichseitige Kopie zeigt statt des Aldobrandiniwappens das Bildnis eines Kardinals, daneben das Wappen der römischen Familie Altieri. Möglicherweise handelt es sich hierbei um den späteren Papst Klemens X., der 1669 zum Kardinal ernannt wurde.

Allegorie auf Papst Paul V.

Mariette, Bd. II, 39

Kupferstich

305 x 423 Bl

Exemplar Wien

Vor dem Prospekt einer griechischen Tempelfassade steht die Schutzgöttin Roma mit dem Szepter in der Linken und der Wölfin mit Romulus und Remus zu ihren Füßen hochauferichtet auf einem Podest und stützt sich auf ein Wappenschild, das die von den päpstlichen Insignien überkrönten Embleme des Camillo Borghese zeigt. Sie wird von zwei sitzenden weiblichen Gestalten flankiert, die Abundantia und Prudentia personifizieren.

Unterhalb des Podestes erscheint links Religio an der Spitze einer Priesterschar, ein Opfertier (Überschnitten) mitführend, und rechts eine Gruppe antiker Philosophen, Dichter und Gelehrter.

Bez. unten halblinks: F. Villamena F.

Allegoris auf das Haus Cordoba

Mariette, Bd. II, 36

Kupferstich

330 x 420 P1

Exemplar Wien

Die mit Herzogskrone vor Pfauenschweif - Sinnbild für den Glanz der Tugend¹⁾ - geschmückte Wappenkartusche ist von aufgesteckten Fahnen umrahmt, auf denen die Signa derer von Corduba und Cardona wiederkehren und in einen prunkvollen Triumphbogen eingepaßt, der mit emblematischen Darstellungen, Spruchbändern, Festons und Trophäen dekoriert ist.

Die Tugenden des Hauses Cordoba werden durch Pax und Minerva, mit der Eule als Helmzier, und den begleitenden Allegorien repräsentiert, die das Wappen flankieren. Darunter die Widmung an Antonio de Cardona et Corduba, Herzog von Suessa:

ILLUSTRISSIMO ET EXCELENTISSIMO D
D ANTONIO DE CARDONA ET CORDUBA
SUESSAE ET VAENAE DUCI PARENTIOPTIMO
FERDINANDUS CORDUBAE ET CARDONA

Bez. unten rechts.: F. Villamena F.

Das nur bei Mariette verzeichnete Blatt entstand wahrscheinlich nach einer von dem Cavaliere Gaspare Celio gezeichneten Vorlage²⁾. Villamena hat es vermutlich noch vor 1603 gestochen, da der Herzog v. Suessa, spanischer Botschafter in Rom, in diesem Jahr die Stadt verließ und nach Spanien zurückkehrte.

1) A. Henkel u. A. Schöne, Emblemata, 809

2) P.J. Mariette, Abecedario, S. 80

Allegorie auf das Haus Orsini

Le Blanc
 Mariette, Bd. II, 41
 Nagler 58

Kupferstich
 295 x 412 Bl
 Exemplar Wien

Im Zentrum des queroblongen Bildfeldes erhebt sich eine Skulpturengruppe mit zwei gewappneten Kriegern, die in Siegerpose auf den Leibern der Unterworfenen stehen. Hinter ihnen hält die erhöht thronende Roma zwei Lorbeerkränze in der ausgestreckten Rechten, um die ruhmreichen Helden zu krönen. Die ganze Szene ist all'antica gesehen: Während die Besiegten als "Barbaren" drapiert sind, erscheinen die Krieger in römischer Feldherrentracht mit Schild, Schwert und Kommandostab. Auf dem sechseckigen profilierten Sockel die Inschrift:

URSINIO ET PRIMIANO
 URSINIS FRATRIBUS
 S. Ü. Q. R
 LIBERATORIBUS SUIS

Gemeint sind Raimondo, Paolo, Matteo und Virginio Orsini, die auf den mit Inschriften versehenen Postamenten der die Gruppe umschließenden Balustrade dargestellt sind:

RAIMONDO
 URSINO
 TARENTINORUM
 PRINCIPI
 S.RE.VEXILLEERO

PAOLO URSINO
 PONTEFICII AC
 POPULI ROMANI
 EXERCITUS
 IMPERATORI

MATTEO
 URSINO
 P.P.

VIRGINIO
 URSINO
 IMP.
 V

Bez. unten rechts: F. Villamena F.

Das Blatt spiegelt die Auseinandersetzung mit Moschinis Fürstenapotheose wider, der plastischen Darstellung des sich über Scaldis und Fiandra erhebenden Alessandro Farnese, der von Fama mit dem ewigen Lorbeer bekränzt wird.

Glorifiziert werden hier die Mitglieder des bis in das 12. Jahrhundert zurückgehenden römischen Fürstengeschlechts der Orsini, die sich besondere Verdienste um Rom und den Kirchenstaat erworben hatten:

Paolo Giordano Orsini (1541-1585), Herzog v. Bracciano und Graf v. Anguillosa, führte 1566 die Truppen Papst Paul IV., als die Türken die Küsten Italiens bedrohten, und hatte 1571 (Schlacht v. Lepanto) das Oberkommando über die gesamten italienischen Völker.

Raimono Orsini (gest. 1405), Fürst v. Tarent und Gonfaloniere der Römischen Kirche, verhinderte den Einfall Ludwigs v. Anjou in das Königreich Neapel und befreite Papst Urban VI., als dieser von König Karl III. in Nocera belagert wurde.

Matteo Rosso Orsini (gest. 1246) übte als Senator nach dem Tode Papst Gregors IX. diktatorische Gewalt in Rom aus, führte durch die Einschließung der Kardinäle während des Septizenniums das erste eigentliche Konklave ein und verteidigte die Stadt erfolgreich gegen Kaiser Friedrich II.

Virginio Orsini (gest. 1497), Graf v. Tagliacozzo und Großgonfaloniere der Römischen Kirche, diente den Päpsten Sixtus IV. und Alexander VI. und kämpfte als Heerführer der vereinigten italienischen Völker gegen König Karl VIII. von Frankreich¹⁾.

¹⁾ P. Litta, Famiglie celebri d'Italia, Bd. VIII

Allegorie auf Maximilian, Erzherzog v. Österreich,
nach G. C. Romano

Mariette, Bd. II, 33

Kupferstich

385 x 400 Pl

Exemplar Wien

Im zentralen Durchgang einer zweigeschossigen Triumphbogenarchitektur erscheint Maximilian v. Österreich, Hochmeister des Deutschen Ritterordens, als Reiterfigur auf sich aufbäumendem Pferd vor dem Hintergrund einer fernen Schlachtenszene. Zwölf weibliche Tugendgestalten, die zwischen den das Gebälk tragenden Säulen angeordnet sind, feiern ihn als weisen, glücklichen, kunstliebenden und militärisch erfolgreichen Fürsten.

In der Mitte oben das von zwei Allegorien gestützte Wappen Maximilians mit der erzherzoglichen Krone, darunter die Vignette mit der Dedication:

SERENISSIMO
MAXIMILIANO AUSTRIAE
MAGISTRO

Bez. unten links: Gaspar Coellius Romanus In.
F. Villamena F.

Allegorie auf das Haus Savoyen nach A. d'Ancona
(A. Lilio)

Mariette, Bd. II, 35

Kupferstich

363 x 450 Pl

Exemplar Wien

Minerva, Personifikation des Herzogtums Savoyen, wird von gekrönten weiblichen Gestalten mit beigegebenen Wappenschilden umringt, die untereinander mit einer zartgliedrigen, blütenverzierten Kette verbunden sind - Allegorien der Staaten Europas, zu denen das Haus Savoyen verwandtschaftliche oder freundschaftliche Beziehungen hat. Ihre Namen erscheinen oben auf kleinen Rundmedaillons, die von schwebenden Putti gehalten werden: Polen, Sizilien, Cypern, Navarra, Spanien etc.

Der Flußgott im Vordergrund personifiziert den Po.

Bez. unten links: ANDREAS. ANCONAE INV.
F. Villamena F.

Tugendddarstellungen für das Grabmal Sixtus' V. nach
C. d'Arpino, P. Bresciano, V. Salimbeni und J. Zuccaro

Le Blanc 61
Mariette, Bd. I, 81-84
Nagler 45

Kupferstich

200 x 145 Bl

Exemplare Wien

Villamena hat die Stiche mit den zwölf Tugendallegorien für die 1591 von der Stamperia Vaticana, Rom, herausgegebenen Buchausgabe mit der Beschreibung des Grabmals und den von Kardinal Montalto durchgeführten Beerdigungszeremonien angefertigt:

LA POMPA FUNERALE FATTA DALL'ILL.MO & R.MO S.R CARDINALE
MONTALTO NELLA TRASPORTAZIONE DELL'OSSA DI PAPA SISTO IL
QUINTO SCRITTA & DICHIARATA DA BALDO CATANI

Bei den sechs stehenden Tugendgestalten der Folge handelt es sich um Nachbildungen der von Bresciano geschaffenen Statuen für den von Domenico Fontana konzipierten Rundtempel, die sechs sitzenden Figuren nach Entwürfen von d'Arpino, Salimbeni und Zuccaro geben den gemalten Wandschmuck der Grabstätte wieder. Die mit Ausnahme von d'Arpinos "Gloria" weiblichen Personifikationen sind durch ihre Attribute charakterisiert, die Blätter mit den Allegorien von Bresciano zeigen auf den Sockeln zusätzliche kleine, emblematische Darstellungen mit Spruchbändern.

Prosper Bresciano

Fortitudo	Attribute: Säule und Palmzweig Inscription: INVIA PERVIA Bez. unten links: F.V.F.
Abundantia	Attribute: Füllhorn, Ruder und Wassergefäß Inscription: DAT.CUNCTA. TUERI Bez. Sockelrand: Prosper Bris. Inv. Unten links: F. Villamena

Religio	Attribute: Kapelle und Kreuz Inscription: TUTATUR ET ORNAT Bez. Sockelrand: Prosper Bre.In. Unten rechts: Franciscu V. Fe.
Spes	Attribute: Anker und Würfel Inscription: NON OCCIDIT UNQUAM Bez. Sockelrand: Prosper Br. In. Unten links: F.V.F.
Maiestas	Attribute: Zepter und Schlüssel Inscription: MAIESTATE. SECURIS Bez. Sockelrand: Prosperus Bre. In. Unten links: V. Vill'amoena Fecit
Sapientia	Attribute: Winkelmaß, Zirkel, Füllhorn etc. Inscription: ET.DEI.ET.PINGUIS Bez. unten links: F.

Cesare d'Arpino

Gloria	Attribute: zwei Kronen Bez. Sockelrand: Joseph Arpinas Inv. Unten links: F.V.
Aeternitas	Attribute: Globus Bez. Sockelrand: Joseph Arpinas Inv. Unten links: F. Vill'amoena

Ventura Salimbeni

Caritas	Attribute: zwei Kinder Bez. Sockelrand links u. rechts: Ventura Salimbeni Invent. F.Vill'amoena fecit
Pax	Attribute: Palmen- und Olivenzweig Bez. Sockelrand: Ventura Salimbeni Invent. Unten links: F.V.F.

Jacobo Zuccaro

Prudentia	Attribute: konvexer Spiegel Bez. unten links u. rechts: Jacobus Zucca Inv. F.
Temperantia	Attribute: Fruchtbündel und Schale Bez. unten links: Jacobus Zucca In. Unten rechts: F. Vill'amoena Fe.

Nach der Buchausgabe wurden die Blätter einzeln verlegt und fanden große Verbreitung.

Literatur: Il Cavalier D'Arpino, Mostra alle Gallerie del Lazio, Catalogo Critico, Rom 1973, S. 173-174

Apotheose des Alessandro Farnese nach S. Moschini

Le Blanc 1

Mariette, Bd. I, 96

Kupferstich

525 x 352 Bl

1600

Exemplar Wien

Alessandro steht in antiker Feldherrntracht auf der durch einen greisen Flußgott verkörpertem Schelde, dahinter kauert in Gestalt einer Frau das Überwundene Flandern, auf dem Stich kaum erkennbar. Neben Alessandro hat sich Fama¹⁾ gestellt, die ihn mit einem Lorbeerkranz bekrönt.

In der Mitte unten, vor dem schlichten, sechseckigen Sockel, das mit der Herzogskrone geschmückte Wappen des Hauses Farnese, flankiert von den Inschriften:

De Sereniss.ⁱ Alexandri statua, que est:
In Stasicratem, et laudem Rome

Quid mera moliris Domino ludibria et Orbi
Stasicrate? Haud fidens dextra refinget et Athon
... et Alexander paternamq. Urbemq. Gygantemq.,
Et quicquid stolidus pollicitatur Amor. Dextera
Rome apud Ill.^{mo} Card.^m Farnesium Filium
Simeonis Moschini Sculptoris egr.

Dextera nobilior mera dat miracula Mundo
Aspice Famam, Amnes, Regna, Gigantis opus.
Dixeris. Sic MAGNO MAIOR sese extulit: illi
Jure parat melior nobiliora labor.

Epigramma

Pontem, et Alexandrum Scaldis fert. cerne labores
Mole sub hac sudor quantus in Amne fuit?
Et lacrimae undarunt: sed Fama absistere iussit,
cum dedit aeterna fronde virere Ducem
Suspicit en Dominum famulus. gaudere subactum
Velle putes, ultro destera donat opes.

Rome cum Privilegio Summi Pontificis. atq.
Superiorum Permisu. Anno Jubilei 1600

1) Die Legende spricht von "Fama", die den Herzog bekrönt, nicht von "Victoria", wie allgemein in der Literatur angegeben wird.

Ad Serenissimu Ranutium Parmae et Placentiae
Ducem

Desicatio

Magnum opus Magni Ducis instar, Sole sub omni
Dignum spectari, vix tua Roma colit.
Annus Ranuti Magnum Patris instar, et omni
Sub Sole auspicijs da Pius esse tuis.
Agnoscent Populi Natumq. Patremq. sub una
Effigie. Hanc quisquis reddit, utrum que dedit.

Gaspar Coelius delineator Franciscus Vill'amena
sculptor, suae oberservantiae T.

In den von Bewunderung getragenen Lobeshymnen werden die heroischen Taten Alessandros, des Giganten, verkündet, der unter großen Anstrengungen den Fluß bezwang und dafür von Fama mit dem ewigen Laub bekränzt wird. Nun blickt auch der Unterworfene freudig zu ihm auf und "schenkt ihm freiwillig seine Schätze!"¹⁾

Die Widmung ist an Ranuccio gerichtet, Herzog von Parma und Piacenza, Sohn Alessandro Farneses:

... Neige dich vor dem großen Abbild des Vaters, Ranuccio, und bleibe immer deinen Vorfürsätzen treu. Die Völker werden den Sohn und den Vater in einem einzigen Bild erkennen - wer es auch immer geschaffen hat, er hat beide wiedergegeben.

Rechts vom Sockel erscheint neben dem Namen des Auftraggebers, des Kardinals Farnese, der das Bildhauers Simone Moschini²⁾, unter der Dedicatio der Name des Zeichners und Stechers: "Gaspere Coelius delineator. Francesco Vill'amena sculptor..."³⁾

1) Alessandro war Statthalter der südlichen Niederlande, die er für Spanien zurückerobern konnte.

2) Moschini, Hofbildhauer der Farnese in Parma, arbeitete zeitweise in Rom für den Kardinal Odoardo Farnese, Sohn Alessandros und jüngerer Bruder Ranuccios.

3) Zahlreiche orthographische und grammatikalische Veränderungen, Abkürzungen etc. erschweren die Übersetzung der mittellateinischen Inschriften, deren Inhalte ohnehin nicht leicht verständlich sind. Das trifft für alle Stiche Villamenas zu, die zusammenhängende Texte wiedergeben.

Die exakte und detaillierte Bezeichnung gibt dem Stich einen zusätzlichen dokumentarischen Wert, da Villamena bereits im Jahre 1600 die Autorschaft der Marmorgruppe beglaubigte, die Baglione erst 1642 in die Kunstdliteratur einführte, indem er in der Vita des Gaspare Celio Moschini als den Bildhauer der Alessandrostatur erwähnt¹⁾.

Während in der gleichzeitigen Malerei der reine Typus der römischen Kaiserapotheose von Rubens erneuert wurde, der Heinrich IV. im Augenblick der Entrückung, des Aufschwebens ins Jenseits darstellte (Medicizyklus im Louvre), entschied sich Moschini bei seiner freiplastischen Gruppe, der ersten Fürstenapotheose in der nachantiken Skulptur, für die unkanonische Fassung des zeitlich vorangehenden Moments des Kürens. Die Statue, 1598 im Hof des Palazzo Farnese aufgestellt, fand große Beachtung und wurde Ausgangsbeispiel für eine Vielzahl späterer Planungen²⁾.

Literatur: H. Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento. In: Münchner Jahrb. d. bild. Künste, München 1956, Bd. 7, S. 164 - 168

P. Metz, Bildwerke der Christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus, Berlin 1966 (Ausst.Kat.)

1) Die in Guiden und Lexika häufig geäußerte Ansicht, Celio habe auch die Entwurfszeichnung für Moschini angefertigt, wird von Baglione widerlegt (Vgl. Le Vite de' Pittori ..., Roma 1642, S. 377). Celio hat lediglich die fertiggestellte Statue für Villamena gezeichnet.

2) H. Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento. In: Münchner Jahrb. d. bild. Künste, Bd. VII, 1956, S. 164 - 168

Die Faustkämpfer, auch "Li Sfrenati" und "Les Gourmeurs" genannt

Le Blanc
Mariette, Bd. I, 106
Nagler 63

Kupferstich

380 x 510 Pl

1601

Exemplar Berlin

Thema der Darstellung ist die Ermordung des Bildhauers Brutto Buono, der im Dienst des römischen Protonotars Ciriaco Mattei stand. Buono starb bei einer tätlichen Auseinandersetzung zwischen Anhängern der italienischen und der spanischen Partei, wobei er der letzteren angehörte¹⁾. Der Stich hält die Szene des Kampfes fest, in der Buono niedergeworfen am Boden liegt und einen letzten, mühsamen Versuch unternimmt, sich noch einmal zu erheben. Sein Gegner, in zerlumpter und aufgelöster Kleidung, steht in hochaufgerichteter, kämpferischer Pose da - sein entschlossenes Handeln artikuliert sich in dem breiten Standmotiv, der geballten, vorgestreckten Linken und der zum vernichtenden Schlag ausholenden, steinbewehrten rechten Faust. Während hinter ihm eine Gruppe von Männern und Knaben untätig das Geschehen beobachtet, steht zu seiner Linken ein Mann in vornehmer Gewandung, der sein Antlitz durch den hochgerafften Hut fast völlig verbirgt. Der Hund in seiner Begleitung, der den Attackierten wütend anbellt und damit auf Neid und Mißgunst hinweist²⁾,

1) Die spanische Partei stand auf Seiten der Katholischen Liga, die italienische unterstützte Heinrich IV. von Frankreich, der von den Ligisten bekämpft wurde.

2) Schöne und Henkel, Emblemata, 557:
Comme le chien abbaye aux incogneux,
Et aux cogneux de la queue fait feste:
Enuie aux gens d'estrangle lien venuz
Semblablement quelque malheur appreste

springt über einen Stein mit der Inschrift: "F. VILLAMENA INVENTOR". Das Monogramm des Künstlers erscheint zusätzlich auf der Tragstange des umgestürzten Korbes neben Buono.

Das unbeteiligte Verharren der Zuschauer links kontrastiert mit der Bewegtheit der steingeschleudernden Angreifer im rechten Bildfeld, die offenbar der Partei Buonos angehören und von denen sich einige bereits abgewendet haben und den Kampfplatz fluchtartig verlassen.

Im Hintergrund die auf der Höhe des Monte Celio gelegene, 1582 errichtete Villa Mattei, umgeben von Gartenanlagen und der sie einschließenden Mauer. Rechts die Silhouetten von S. Giovanni in Laterano mit der Taufkirche S. Giovanni in Fonte.

Legende im Bildunterrand:

All' Ill.mo Sig.r Pron mio Col.mo Il Sig.r Ciriaco Mattei

Da che conobbi V. S. Ill.ma, hebbi desiderio di mostrarle l'animo, c'ho havuto di servirla, ne mai mi sè presentata occasione alcune. Hora, hauendo conosciuto con quanta amorenolezza a habbia havuto protettione di Brutobuono, poi che nonsolo mentre visse, si ricovrò in casa sua, come à fortezza, ma da lei benegnamente fu sostentato et fin fattali formare una statua nel suo giardino ho voluto per scoprirle quello mio affetto formare la presente Baruffa di lui, nella quale per la difesa di Spagna egli morid'una per cossa ch'ancor ch'sia bassissimo sorgetto da comparire alla presenza di lei, m'assicuro non di meno che no sdegnara gradirlo come cosa d'un suo ser.re, offerendomi a maggior cosa, quando da Dio mi si conceda Bacio a V. S. Ill.ma, humilmente le mani, et le prego ogni vero contento D. V. Ill. ma, Ser.re aff.mo et Devot.o 1)

Superiorum licentia

Fancisco Villamena 1601
Cum Privilegio

Die "Faustkämpfer" wurden in großer Auflage gedruckt und häufig nachgestochen. Die Überraschende Popularität des Blattes ist im wesentlichen dadurch zu erklären, daß es

1) Der letzte Abschnitt der Widmung ist unvollendet, der Text bricht mitten im Satz ab.

sich bei dieser Darstellung um eine Satire auf die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen der Katholischen Liga und Heinrich IV. von Frankreich handelt. Während in der Literatur im allgemeinen ohne nähere Erläuterungen darauf hingewiesen wird, hat Champfleury in seiner "Histoire de la caricature" ausgeführt, daß dieses Blatt wegen der vorhandenen Ähnlichkeit mit den beteiligten Personen als Anspielung auf den Kampf Heinrichs von Navarra mit seinen ärgsten Widersachern, zu denen Philipp II., Sixtus V. und der Herzog von Mayenne¹⁾ gehörten, gedacht war und als solche auch verstanden wurde. Weit aus am ähnlichsten sei die zentrale Figur der Komposition, Heinrich IV., dessen resolute und unerschrockene Haltung trotz härtester Bedrängnis keinen Zweifel daran aufkommen läßt, daß er in diesem Kampf triumphieren wird²⁾.

Von den zahlreichen, meist anonymen Kopien der "Faustkämpfer" ist ein Blatt (135 x 125) im Besitz des Britischen Museums hervorzuheben, das im Ausschnitt, verändert und stark vereinfacht, die unmittelbar am Kampf Beteiligten vor neutralem Hintergrund zeigt. Es ist mit den ineinandergestellten Initialen "LV" signiert und nach der alten handschriftlichen Eintragung ein "Deuvre of Lucas Vorstermann"³⁾.

1) Karl v. Guise, Marquis und späterer Herzog v. Mayenne, übernahm nach dem Tode seines Bruders Heinrich v. Guise die Führung der Liga, nannte sich Generalleutnant des Königreiches und strebte nach dem Tode des Kardinals v. Bourbon (1590) selbst nach der Krone von Frankreich. Er unterlag aber Heinrich v. Navarra bei der Schlacht von Arques und Ivry, unterwarf sich 1596 und mußte sich mit dem Posten eines Gouverneurs der Isle de France begnügen.

2) F. Champfleury, Histoire de la caricature, S. 147-150

3) British Museum, Prints and Drawings, Inv.-Nr. 40-2495
Der Sohn L. Vorstermanns bediente sich eines ähnlichen Zeichens, doch fügte er meistens ein "jun (iun)" hinzu. Nach dem Tode des Vaters ließ er die Abbraviatur weg. Beide Künstler hielten sich in England auf.

Der in Köln befindliche kleine Stich (120 x 60) eines Anonymen gibt nur die Köpfe der Hauptpersonen wieder - seitenverkehrt, auf der gleichen Bildebene nebeneinander angeordnet¹⁾.

Zu den originalgetreuen Kopien zählt dagegen das bei Jean Mariette in Paris erschienene Blatt mit der Bezeichnung: "F. Villamoena in. P. Mariette fils excudit" und die Kopie von Marie Champfleury.

Ausführliche Behandlung der "Faustkämpfer" s. S. 32 - 41

Literatur: F. Champfleury, Histoire de la caricature, Paris 1872, S. 147-157

Th. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, Wien Herbst 1924, S. 70-73

A. L. Mayer, Una pittura del Villamena. In: L'Arte, Mai 1935, S. 217-218

¹⁾ Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Graph. Sammlung., Inv.-Nr. 30243

Thesenblatt mit Allegorien auf Heinrich IV. von Frankreich
 Mariette, Bd. II, 30

Kupferstich

1140 x 870 Bl

Exemplar Wien

Der obere Teil der auf zwei Platten gestochenen "Thesen" zeigt den heranstürmenden König Heinrich hoch zu Roß in Allusion auf Jupiter, Blitze schleudernd gegen die sich am Boden windenden Lastergestalten¹⁾. Die Szene spielt in einem bühnenähnlichen, querovalen Hallenbau mit breit-angelegter Rampentreppe und reichgegliederter, durch eine angedeutete Empore aufgelockerte Wandarchitektur mit kannelierten Säulen und Pilastern und eingelassenen Bildnismedaillons in den Nischen. In der Mitte hintereinander angeordnete Bogendurchgänge mit kassettierten Quertonnen, die den Blick in die Tiefe führen. Unter der bildlichen Darstellung Widmung und Thesen, eingefasst von einem üppig verzierten Rahmen, der aus phantasievollem Band- und Rollwerk, verbunden mit Pflanzen- und Tierformen, eingefügten Schlachtenszenen und kleinen Herkulesdarstellungen besteht und in den unteren Ecken mit jeweils zwei gefesselten Sklaven abschließt.

Die Vignetten mit den Taten des Herkules und den begleitenden Inschriften zeigen oben Herkules in der Wiege, die Schlangen würgend: "HAE TIBI ERUNT ARTIS" und Herkules inmitten der neun Musen: "PACISQUE IMPONERE MOREM", unten Herkules mit dem Kretischen Stier: "PARCERE SUBIECTIS" und Herkules im Kampf mit Antaios: "ET DEBELLARE SUPERBOS".

1) Die Personifikationen des Lasters sind wegen fehlender Attribute und sonstiger Merkmale nicht eindeutig bestimmbar, ausgenommen die Gestalt mit der Brandfackel, die auf "Discordia" hindeutet. Vgl. Rubens, Die Einnahme von Paris durch Heinrich IV., 1627-31 (Gemäldesammlung Berlin-Dahlem). Auch hier hält die sich am Boden krümmende Zwietracht eine Brandfackel.

Oberhalb der unteren Einfassung, in den Text hineinragend, zwei sitzende Herkulesgestalten mit einem Bildmedaillon, auf dem Victoria dargestellt ist.

Bez. Plattenrand unten: Romae Apud Franciscus Villamena
Inventorem et Sculptorem

In dem Widmungstext wird Heinrich als kriegerischer, aber durch die Philosophie beeinflusster weiser König geschildert und mit Herkules verglichen, "da die Taten des Herkules der Verherrlichung durch die Musen bedürfen und die Musen des Beistandes des Herkules". Unter Bezugnahme auf Plato, der von den Königen die Beschäftigung mit der Philosophie verlangt, wird er für seinen Eifer auf diesem Gebiet beglückwünscht und dafür gelobt, daß er die während der Kriegswirren zum großen Teil aus dem Gebiet Galliens "hinausgeworfenen guten Künste" und die in den Untergrund geflüchteten Gelehrten in Ehren zurückgerufen habe:

HENRICO IIII. GALLIARUM
ET NAVARRAE CHRISTIANISS. REGI
ROBERTUS FEDELIS ARIMINENSIS FOEL

Observantiam erga nomen Vestrum, Augustissime Rex, etsi a gentis nostrae Maioribus qui Gallica olim stipendia per ducentos ferme annos honorifica praefectura meruere, pene translatitiam habeo, hausi tamen ego inductione naturae cum lacte nutricis: Ad quam exhibendam, quia per me non audeo allego divinam humanamque Philosophiam, optimam (ni fallor) ad Reges interpretem, in primisque ad Te, cuius, et consilia sapientissima sunt, et status animi quasi quedam Philosophia moderatus. Neque vero ineptus sim, qui bellicosissimo Regi gratas internuncias putem pacatissimas diciplinas: scio enim armatam Sapientiam, et medium inter Musas cultum Herculum ab Antiquis: ut significarent (opinor) Herculis facta Musarum praeconio, et Musas patrocinio Herculis indigere. Ita videlicet Tu in fidem recipies

Forts. Anm. 1)

P.J. Mariette, Bd. II, 30, erwähnt Invidia und Discordia: "Henry IV. Roy de France, monta sur un cheval et foudroyant l'envie la Discorde & les autres vices..."

Bei der Lastergestalt am rechten Bildrand, die mit dem Arm die Augen verdeckt, handelt es sich wahrscheinlich um Ignorantia.

quam ego tibi Philosophiam veluti sub tutela fortissimo Numinis consecravi, eamque complecteris armatus quae opem desiderat, ac praesidium armorum Tuorum: Nam, quod requirit in beato Rep. Plato, Reges oportere philosophari, sic a summo viro dictum accipio quasi velit, Reges non tam philosophos esse, quam fovere philosophos, atque amare Philosophiam. Id quod hoc tempore summa Tuorum gratulatione sedulo praestas, quo tempore bonas artes illo bellorum turbine Galliae finibus magnam partem eiectas reducendis cum honore Magistris quasi post liminio revocas: ut in quod Regnu Graecia olim exturbata Philosophia divertit, in eo nunc in domicilio conquiescat. Vale.

An die Widmung schließen sich in zwei Columnen die 1606 von der Gesellschaft Jesu in Rom disputierten theologischen und philosophischen Thesen an:

PROPOSITIONES EX UNIVERSA PHILOSOPHIA und
PROPOSITIONES EX SACRA THEOLOGIA 1)

Disput abuntur publicè in Collegio Romanos
Societatis JESU. Romae Anno M. DC. VI
Mense Die Hora

Im Gegensatz zu dem mittellateinischen Prosatext der Leitsätze sind die Devisen der Herkulesdarstellungen der Aeneis von Vergil entnommen, Buch VI, Vers 852/53.

Das Thesenblatt wurde vermutlich nur in sehr geringer Auflage gedruckt. Ein Exemplar hat sich in der Bibliothèque Nationale, Paris, erhalten, ein anderes befindet sich in der Albertina in Wien, wobei das letztere aus der Sammlung Mariette stammt.

Unmittelbare Nachwirkung läßt eine Berliner Zeichnung erkennen, die Stefano della Bella zugeschrieben wurde und die in augenscheinlichem Zusammenhang mit der zentralen

1) Zusammenfassung der Grundlagen der Philosophie, aufgliedert in: corpus naturale, prima materia, forma, quantita etc.
Im theologischen Teil werden die Gott zugeschriebenen Eigenschaften unterschieden, die ungeheure Größe Gottes und daß er Überall ist. Schöpfung, Intellectus etc.

Darstellung des Thesenblattes steht¹⁾. Die querrrechteckige, in zwei Bildzonen aufgegliederte Komposition - durch die oben auf einer Wolkenbank thronende Madonna in eine christliche Allegorie umgewandelt - zeigt in der unteren Ebene ein gestürztes, auf der Seite liegendes Pferd, flankiert von Lasterallegorien, die eine sichtbare Anlehnung an Villamena deutlich machen. Das trifft besonders für die Gestalt mit der Brandfackel zu, die in ihrer extrem dramatischen Gebärdensprache fast wörtlich übernommen wurde.

Ausführliche Behandlung des Thesenblattes S. 42 - 49

1) Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, Inv.-Nr. 15709

Nicolo, genannt der Blinde von Pistoia

Mariette, Bd. I, 105

Nagler 73

Kupferstich

200 x 150 Pl

1597

Exemplar Berlin

Vor abbröckelnder Mauerwand sitzt der blinde Nicolo mit einer behäbigen Alten und lehrt sie das Flötenspiel. Der Sinngehalt der Darstellung liegt in der volkstümlichen Weisheit des angefügten Spruchs: "Was sie für sich allein nicht tun können, gelingt zugleich den beiden." Das am Gürtel der alten Frau hängende Schlüsselbund deutet zusätzlich auf die Verschiedenheit der menschlichen Begabungen hin - einer bedarf immer der Hilfe des anderen¹⁾.

Bez. unten rechts:

F. Villamena F.
1597

Darunter der lateinische Vers in zwei Kolumnen:

Inflat anus, pulsandi artem non docta, manuque,
Et digitis caeci exilit inde melos,

Non quod anus petest, hoc praestat lumine captus,
Quod nequeunt seorsum, reddit uterque simul.

Das sehr populäre Blatt wurde häufig nachgestochen. Neben zahlreichen anonymen Stechern findet sich auch eine Kopie mit der Adresse von Dominique Custos, ohne Hinweis auf Villamena.

1) Schöne u. Henkel, Emblemata, 1337 - 1338:
Une clef peut pas ouvrir toute serrure:
Aussi tous les humains divers sont en humeur,
L'un profond en conseil, l'autre bon orateur:
Ainsi l'a voulu Dieu, ainsi le veut Nature.

Wilhelm Traut, Nürnberg, hat die Komposition in den Holzschnitt übertragen und dem lateinischen Spruch eine deutsche Übersetzung beigegeben, bezeichnet: F. Villamena. Invent. W. Traut sc.¹⁾

Die Kupferplatte Villamenas ging später in den Besitz des Verlegers G. Orlandi über.

¹⁾ P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de Francois Villamène, Bd. I, 115

Varia

Der trunkene Silen von A. Carracci

Le Blanc 54

Mariette, Bd. II, 29

Nagler 61

Kupferstich

278 x 278 Pl

Exemplar München

Vor einer Pergola aus traubenbehängenen Weinreben lagert der halbentblößte, dickbäuchige Silen am Boden und trinkt aus einem Weinschlauch, der ihm von einem Satyr und einem Faun gereicht wird.

Die Gruppe umschließt ein reich ornamentierter Rahmen, in den Elemente des Dionysoskultes einbezogen sind: Oben eine weinlaubbekränzte Bacchusmaske, an den Längsseiten Satyrkaryatiden und zwei an Weinranken knabbernde Widder, unten ein Löwenmaskaron, mit Girlanden geschmückt, die von den flankierenden Putti gehalten werden.

Bez. unten Mitte:

Anib. Caracius Invent. F.Villamena F.

Villamena hat den "Trunkenen Silen", von Posner für die Zeit um 1599 datiert, nach dem Entwurf für einen silbernen Brotkorb von Annibale Carracci gestochen, der von den literarischen Quellen nicht erwähnt wird und heute als verloren gilt¹⁾. Nur das 1708 erstellte Inventarverzeichnis des Palazzo del Giardino in Parma führt neben der berühmten "Tazza Farnese" auch einen "Paniere" mit einem eingravierten Bacchanal auf, das in der figürlichen Komposition der Darstellung der "Tazza" gleicht²⁾.

1) D. Posner, A Study in the Reform of the Italian Painting around 1590, Bd. II, S. 50

2) G. Campori, Raccolta di cataloghi ed inventarii di quadri, ..., Modena 1870, S. 489:
"Un panattiera d'argento con cornice dorata, pure d'argent in quadro, intagliatovi sopra un Baccanale, di Annibale Carazzi."

Villamenas weitverbreitetes Blatt rief zunächst Kritik und Ablehnung hervor. Man vermutete in der Einfassung der Silengruppe eine Zutat des Stechers, die in keiner Weise dem Entwurf des genialen Annibale Carracci gerecht werde, und die zusätzlich angebrachte Pergola - "un misero pergolato" - setze den künstlerischen Wert noch herab und zerstöre ihn fast völlig¹⁾.

Erst Kurz konnte 1955 nachweisen, daß Villamena bei dem dekorativen Rahmenwerk nicht einer eigenen Vorlage gefolgt ist, sondern bis ins kleinste Detail den Angaben Carraccis: "... no blame can be put on Villamena who followed his model most faithfully there exists among the Annibale drawings at Windsor a sheet (Wittkower No. 289) with sketches for all details of the ornamental frame"²⁾. Bis zur Identifizierung durch Kurz sah man in der Zeichnung, zu der noch die Skizze eines Widders gehört (Wittkower No. 290), einen Entwurf für die Deckendekoration der Galleria Farnese in Rom. Auch die umstrittene Pergola geht auf Annibale zurück, wie die ursprünglich Lodovico Carracci attribuierte Zeichnung der Uffizien (Dis. 1551 orn.) erkennen läßt, die wahrscheinlich eigens für die grafische Produktion angefertigt wurde³⁾.

Neben Villamenas Blatt - die Platte befindet sich im Besitz des Museo Nazionale, Neapel - und dem Stich Agostino Carraccis nach der "Tazza" existiert noch eine dritte Version der Silengruppe in einem Octagon. Hier handelt es sich mit Sicherheit um eine Kopie, die Bartsch Luca Ciamberlano, dem Schüler Villamenas, zugeschrieben hat⁴⁾.

Literatur: A. v. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Wien 1818, S. 194-198

1) D. Kurz, *Engravings on Silver by Annibale Carracci*, S. 286

2) ebda., S. 286

3) ebda., S. 286

4) A. v. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Bd. 18, S. 194

Literatur: O. Kurz, Engravings on Silver by Annibale Carracci. In: The Burlington Magazine, Bd. 97, S. 282 ff

D. Mahon, Mostra dei Carracci, Disegni, Catalogo critico, Bologna 1956, S. 176

M. Calvesi, Le incisione dei Carracci, Catalogo critico, Rom 1965, S. 68-69

D. Posner, A Study in the Reform of the Italian Painting around 1590, London 1971, Bd. II, S. 50 (113, 114)

Schlacht des Königs Alfonso gegen die Mauren nach
A. Tempesta

Le Blanc 52
Mariette Bd. I, 75
Nagler 54

Kupferstich

410 x 530 Bl

1589

Exemplar Florenz

Die Schlachtenszene zeigt König Alfonso, den Edlen, an der Spitze seiner Reiterarmee, ein langschäftiges Kreuz in seiner Rechten. Ihm gegenüber das besiegte und aufgelöste Heer der Mauren, das vor den heranrückenden Christen die Flucht ergreift.

Im Hintergrund das gebirgige Terrain der Sierra Morena mit den in der Ferne sichtbaren Stadtmauern von Las Navas de Tolosa.

Bez. Bildfläche links und über dem Wappen Philipps III.:

F.V.F.

Antonius Tempesta Flo. Inv.

Legende:

Alphonsus cognomento bonus Rex Castelle ex Hispan.
expelleret consilio inito in ciuit: et bulla Iubilei
S. crucite ab Innocentio obtenta maximu conuocavit
exercitu

et affirmat ultra m/200 in fideles peruisse fideles
vero 25 sub die 6 Iulii 1212 in Hispanas appellat
Battalla de Las Navas de Tolosa ob qua victori

Marc. Clod. typis Rome 1589

Das dargestellte Ereignis bezieht sich auf den glänzenden Sieg, den Alfonso VIII. 1212 nach Überschreiten der Sierra Morena mit Hilfe sämtlicher christlicher Fürsten Spaniens bei Las Navas de Tolosa über die Mauren erfocht. Diese Schlacht wurde die Hauptursache für den Verfall des maurischen Reiches auf der iberischen Halbinsel.

Schlacht von Arbela nach A. Tempesta

Mariette, Bd. I, 76
Le Blanc 48

Kupferstich

490 x 365 Bl

Exemplar Wien

Zentrale Gestalt des wilden Schlachtgetümmels ist Alexander d. Gr. auf heranstürmendem Pferd, gefolgt von seinen, mit langen macedonischen Spießten bewaffneten Reitern. Rechts im Mittelgrund der in einem Kampfwagen fliehende Perserkönig Darius, umgeben von seinen geschlagenen Truppen.

Oben halten zwei schwebende Putten die päpstliche Tiara, darunter die Wappentiere Pauls V., der Adler sitzt unmittelbar auf dem Helm Alexanders.

Bez. unten links, Mitte und rechts:

Superior licentia A. Tempesta In. F. Villamena Fe.

In der Schlacht von Arbela, 331 v. Chr., führte Alexander die entscheidende Niederlage der Perser herbei.

Wappenkartuschen
Titelblätter
Buchillustrationen

Das Wappen Klemens' VIII.

Mariette, Bd. II, 56

Kupferstich

350 x 315 Pl

Exemplar Frankfurt

Ein von Rollwerkzügen umspielttes Oval mit flankierenden, sich anschmiegenden Putten zeigt das heraldisch einfache Wappen des Aldobrandinipapstes, das in eine verschwenderisch ausgestattete Architekturkomposition übergeht. Die seitlichen Pilaster tragen zwei Medaillons mit Krone und Sternen der Aldobrandini, darüber schmale Spruchbänder:

PRAE LUCET AD VICTOR IAM

und

LUCET MQ ANIMUMQ MUNIS TRANT

Unter dem Schild ein von Gotteshand gehaltener Himmels-globus mit beigegebener Devise:

NON TIBI DIVISUM

Bez. unten links:

Franciscus Villamena
Inventor et Facit

Eine zweite Ausführung zeigt anstelle des Aldobrandiniwappens die Wappentiere Pauls V. - Adler und Drachen - aus dem Hause Borghese.

Villamena konnte sich bei der künstlerischen Gestaltung von Wappenbildern frei entfalten, da ihm dabei die italienische Gepflogenheit zugute kam, sich weder in der Form der Schilde, noch in den Helmzierden an irgendeine Tradition zu binden.

In Bezug auf Rahmung, Wappenhalter und Wahl der allegorisch-symbolischen Motive folgt er seinen eigenen Entwürfen oder den Wünschen seiner Auftraggeber.

Das Wappen des Francesco Maria II. della Rovere,
Duca d'Urbino

1. Ausführung

Mariette, Bd. II, 60

Kupferstich

260 x 220 Bl

Exemplar Wien

Die aus schön geschwungenen Rollwerkzügen, Cherubköpfen und Fruchtbündeln bestehende Kartusche mit der Herzogskrone ist von einem an den Seiten drapierten, kostbar wirkenden Baldachin hinterfangen, der die fürstliche Stellung der Rovere betont. Das beigegegebene Goldene Vlies steht seit Philipp v. Burgund für den Opfersinn des Fürsten¹⁾.

Bez. unten links: F. Villamena F.

Mariette hat in seinen Aufzeichnungen vermerkt, daß Villamena dieses Blatt selbst erfunden und gestochen hat²⁾.

2. Ausführung

Mariette, Bd. II, 61

Kupferstich

300 x 276 Pl

Exemplar München

Die sich von der ersten Ausführung in der ornamentalen Gestaltung unterscheidende Wappenkartusche ist in eine nischenartige Rahmenarchitektur mit vorgestellten Pilastern

1) Schöne u. Henkel, Emblemata, 1273, 1274

2) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de F. Villamène,
Bd. II, 60

und durchgebildetem Gebälk und Sockel eingefügt. Über dem Schild die von zwei Putten gehaltene Krone, unten das Goldene Vlies, links und rechts weibliche Allegorien von Justitia und Fortitudo.

Bez. unten links und rechts:

F.Villamena F.
Cum Privilegio Summi Pontificis.

Die Justitia steht einer ebenfalls die Gerechtigkeit personifizierenden weiblichen Gestalt auf einer Ventura Salimbeni attribuierten Federzeichnung nahe¹⁾. Beide Allegorien ähneln einander im Figurentypus, in der Anlage der Gesichtszüge und der Haartracht, selbst die Haltung der Arme und Hände wiederholt sich.

1) Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett,
Inv.-Nr. 94-1959

Wappen eines Königs von Polen

Mariette, Bd. II, 62

Kupferstich

220 x 175 Pl

Exemplar Köln

Der von einer Rollwerkkartusche und zwei posauneblasenden Putten (Fama) gerahmte, quadrierte Schild zeigt den gekrönten Adler und den schwertschwingenden Reiter Polens, der Herzschild¹⁾ die Wappenfiguren Schwedens, einen Löwen mit Doppelschweif und die drei Kronen. Seitlich wird die Kartusche von allegorischen Figuren begrenzt, links Minerva mit Waage und Liktorenbündel²⁾, rechts Mars mit einer Säule im Arm - Gerechtigkeit, Gewalt und Macht des Königs von Polen symbolisierend. Darunter die mit dem polnischen Adler und dem schwedischen Löwen geschmückten Devisen:

ETHERORUM CUPIDA

IN SAEVOS ASPERIMUS

Baz. unten halblinks:

F. Villamena F.

Sehr wahrscheinlich handelt es sich hier um das Wappen Siegmunds III. (Wasa) von Polen (1566 - 1632), dem als Sohn Königs Johann III. von Schweden und der polnischen Prinzessin Katharina 1587 die Herrschaft über Polen nach dem Tod Siegmunds II., des letzten Jagellonen, zufiel. Anfang der neunziger Jahre trat er zum katholischen Glauben über.

1) Der Herzschild enthält immer das jeweilige Familienwappen des Königs.

2) Die in Gestalt der Minerva auftretende Justitia, die "behelimte" Gerechtigkeit, erläutert Vasari in den Ragionamenti: Der gerechte Richter habe ein gesundes, nicht auffälliges Gehirn, indes die Brust waffenlos sei, das heißt unberührt von Leidenschaft und Voreingenommenheit.

Das Wappen des Kardinals Pietro Aldobrandini

Mariette, Bd. II, 55

Kupferstich

273 x 325 Bl

Exemplar Wien

Wappenschild in Ornamentkartusche auf niedrigem, halbkreisförmigen Sockel, geschmückt mit den Kardinalsinsignien und flankiert von zwei aufrecht stehenden weiblichen Allegorien. Links Religio, charakterisiert durch die aus Buch und Kreuz bestehenden Attribute, rechts die geflügelte, lorbeerbekränzte Virtus mit einem Füllhorn.

Bez. unten links:

F. Villamena F.

Das Wappen des Kardinals Jacopo Sannesio

1. Ausführung

Mariette, Bd. II, 58

Kupferstich

105 x 90 Bl

Exemplar Wien

Das Wappenbild Sannesios - springender Hund über Dreierberg und sechseckiger Stern - wurde einer Kartusche einbeschrieben, die oben ein Maskaron zeigt und unten mit Fruchtgirlanden verziert ist. An den Seiten hängt ein schmales, vielfach verschlungenes Band herab, auf dem links das Monogramm Villamenas erscheint. Über der Kartusche schwebt eine Krone mit Perlenzinken als Rangabzeichen.

2. Ausführung

Mariette, Bd. II, 59

Kupferstich

216 x 180 Bl

Exemplar Wien

Wappenschild in reicher, bewegter Umrahmung, in die Embleme, liturgisches Gerät und Motive eines römischen Tropaion eingelassen sind. Oben vier Putten, von denen zwei den Kardinalshut mit beiden Händen hochhalten, an den Seiten Minerva (links) und Bellora (rechts). Unter Minerva der Wappenstern und die Sockelinschrift:

DULCE NITET SEMPER

Unter Bellora der springende Hund mit der Inschrift:

QUO VOCAT VSQ. SE QUOR

Bez. unten rechts: F. Villamena F.

Jacopo Sannesio stammte aus ärmlichen Verhältnissen in der Mark, wurde später Sekretär der "Consulta" und von Klemens VIII. zum Kardinal ernannt. Bêthunes erwähnt ihn in seiner "Denkschrift über die neuen Kardinäle" als einen Fürsprecher Heinrichs IV. beim Papst¹⁾.

1) L. v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XI., S. 192
Die Consulta war mit der Leitung des Kirchenstaates betraut.

Das Wappen des Kardinals Priuli nach Th. Van Loo

Mariette, Bd. II, 48

Nagler 52

Kupferstich

300 x 345 B1

Exemplar Wien

Tritonen und Nereiden, die heitere Stille des Meeres symbolisierend, umgeben im Halbkreis das mit Seetieren, Perlen und Korallenzweigen reich verzierte Wappen des venezianischen Kardinals Priuli. Dahinter die Gestalt eines Dogen in einem von vier Hippokampen gezogenen Muschelwagen - Verkörperung der Herrschaft Venedig.

Bez. unten rechts:

Theodorus Van Loo

Inventor

F. Villamena F.

Wappenkartusche für einen Kardinal nach F. Vanni

Mariette, Bd. II, 53

Kupferstich

230 x 295 Pl

Exemplar Dresden

Auf dem Geländer einer Balustrade sitzen zwei Allegorien zu Seiten einer Wappenkartusche, Überkrönt von einem Kardinalshut mit herabhängenden, ineinander geflochtenen Quasten, der von drei Putten getragen wird.

Nach der Benennung Mariettes handelt es sich bei der weiblichen Gestalt mit einer Schlange als Attribut um Virtus, während der bekränzte junge Mann mit einem Lorbeerzweig in der Linken Gloria und Honor verkörpert¹⁾. Als verbindendes Element erscheint im Hintergrund ein kleiner, bogenbewehrter Amor mit einer Augenbinde, dem Gloria die Hand reicht und der mit ausgestrecktem Arm auf Virtus weist²⁾. Er entfacht die Begierde nach Ruhm, der wiederum von der Tugend abhängig ist. Gloria steht also nicht im Gegensatz zu Virtus, sondern folgt notwendig aus der "cupiditas virtutis"³⁾.

1) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de F. Villamène, Bd. II, 52

2) Der blinde Cupido gehört u.a. auch zu Fortuna. (E. Panofsky, Iconology, The blind Cupido, S. 112) Er versinnbildlicht gleichzeitig das Wesen der Liebe. (A. Henkel u. A. Schöne, Emblemata, 1759)

2) Vgl. L. Malke, Die Ausbreitung des verschollenen Urbildzyklus der Petrarcatrionfi ..., S. 157, Anm. 105: "Amor di gloria" oder "amor di fama" bzw. Begriffe von gleicher Bedeutung lassen sich durch antike, dem Mittelalter bekannte Quellen belegen (Cicero). Die enge Entsprechung von gloria, fama und virtus geht auch aus Petrarcas ursprünglicher Benennung des Tr.Ram.I, radazione anteriore, Lett.ital.6, S. 564, als "Triumphus Virtutis" hervor.

Bez. unten links und rechts: F. Vannius Sen. In.
F. Villamena Faciebat

Die Wappenkartusche war für austauschbare Wappenbilder vorgesehen. Zwei weitere Blätter zeigen die Wappenfiguren von zwei unbekannten Kardinälen.

I Frontispiz der "Propositiones ex Philosophia ..."
nach C. Procaccini

Mariette, Bd. II, 65

Kupferstich

230 x 165 Bl

Exemplar Wien

Vollständiger Titel der Buchausgabe:

Propositiones ex Philosophia Ronati, Nati, Methaphis.
Morali In Collegia Mediolanensi Soc. Jesu recens expli-
cate A Marecello Duratio Nobili Genuensi publice Defendae
Ill.^{mo} Defend. Genue in Templo Dicatae
Soc. Jesu anno 1612
Die hora

Eingefaßt in ornamentales Rahmenwerk mit mehreren Putten
und bekrönt von dem Wappen eines Kardinals Borghese.

Bez. unten links:

C. Procaccinus In. F. Villamena F.

II Wappen eines Kardinals Borghese nach C. Procaccini

Mariette, Bd. II, 65

Kupferstich

235 x 166 Bl

Den Philosophiethesen beigegebenes Blatt mit dem Wappen
des Kardinals, dem sie zugeeignet sind. Das Wappenbild
erscheint inmitten einer Kartusche und ist zusätzlich
mit emblematischen Darstellungen und Putten geschmückt.

Bez. unten links:

C. Procaccinus In. F. V. F.

Die beiden Blätter müssen nach 1612 entstanden sein, da
die abgedruckten Thesen erst in diesem Jahr in Mailand
zur Disputation standen.

I Frontispiz der "Assertiones ex Universa Phia ..."
nach C. Procaccini

Mariette, Bd. II, 65

Kupferstich

230 x 160 Bl

Exemplar Wien

Vollständiger Titel:

Assertiones ex Universa Phia, in Mediolan.^{si}
Collegio Soc. Jesu, nuper explicate
quas Caesar Durat Ius Nobilis Genuensis
publice defendendas

Ill.^{mo} Defendant Genu in Templo dicat
Soc. Jesu anno 1612
Mense Die Hora

Umrahmung ähnlich dem des vorangegangenen Titelblattes,
oben das Wappen des Kardinals Spinola, dem die Ausgabe
gewidmet ist.

Bez. unten links:

C. Procaccinus In. F. V. V.

II Wappen des Kardinals Spinola nach C. Procaccini

Mariette, Bd. II, 65

Kupferstich

235 x 162 Bl

Widmungsblatt der obigen Buchausgabe mit dem Wappen-
schild des Kardinals, umgeben von verspielten Putti.

Bez. unten links:

C. Procaccinus In. F. V. F.

Titelblatt des "EPIPOMPEUTICUM DE BURGHEISIAE ROMAE
LAUDIUS"

Mariette, Bd. I, 67

Kupferstich

200 x 140 Bl

Exemplar Wien

Über der Schrifttafel das mit der Tiara und den schräg hinterlegten Schlüsseln geschmückte Wappen Pauls V., dem die "Lobpreisungen auf die römische Familie Borghese" gewidmet sind, flankiert von zwei Putten, die Kronen über die Adler an ihrer Seite halten, Wappentiere des Papstes. Zwischen den das Gebälk stützenden Hermen zwei weitere Wappenschilde, über dem linken schwebt ein Kardinalshut, über dem rechten eine Krone. Der kompakte Sockel trägt die von den Borghesedrachsen gerahmte Kartusche mit der Dedication.

Bez. unten Mitte:

F. Villamena Fe.

Türumrahmung

Kat. d. Ornamentstichsammlung, 1405
Mariette, Bd. II, 73

Kupferstich

355 x 245 Bl

Exemplar Wien

Türumrahmung mit Volutengiebel und Wappen Klemens' VIII., von zwei Putten gestützt, vier weitere halten Insignien der episcopalen Würde in ihren Händen. An den Seiten der mit Zierleisten versehenen Pfosten Personifikationen von Religio und Fides, zu ihren Füßen Putten mit brennenden Fackeln.

Bez. unten rechts:

F. Villamena fe.

Vermutlich handelt es sich bei diesem Blatt um den Entwurf für ein Frontispiz.

Eine Folge von Schreibvorlagen nach L. Curione

Kat. d. Ornamentstichsammlg., 5204
 Kat. d. Ornamentstichsammlg., Wien, 248
 Mariette, Bd. II, 74-88

Kupferstich
 170 x 320 Bl
 1602
 Exemplare Wien

Vollständiger Titel der Ausgabe:

IL CANCELLIERE DI LODOVICO CURIONE
 ORNATO DI LETTERE CORSIVE ET D'ALTRE
 MANIERE DI CARATTERI USATI A SCRIVERSI
 IN ITALIA. LIBRO QUARTO

Intaglio per Francesco Villamena
 l'anno 1602 in Roma

Die Einfassungen der 43 Blätter mit kalligraphischen Schriftzügen, die in ihrer ornamentalen Gestaltung an Entwürfe für Titelblätter von Cesare d'Arpino gemahnen, wie z.B. das von J.F. Greuter gestochene "Frontispizio per una tesi Fisica"¹⁾, variieren und sind mit Phantasie und Sorgfalt ausgeführt. Schmale, streng gegliederte Architekturumrahmungen wechseln ab mit Kartuschen aus schön geschweiften Rollzügen mit eingeflochtenem, malerischem Beiwerk. Putten, Festons und Masken evozieren den antiken Stilbereich. Fast alle Stiche tragen das Monogramm Villamenas, nur ein Exemplar ist mit "F.Villamena F." bezeichnet.

Die ersten Schreibvorlagen wurden als kleine Holzschnittbücher in Italien gedruckt. Das älteste ist Sigismondo de

¹⁾ Vgl. Il Cavalier D'Arpino, Mostra di Palazzo Venezia, Catalogo critico, Roma 1973, S. 176: Das Frontispiz für die Physikthesen basiert auf einer frühen Zeichnung d'Arpinos und wurde erst viel später von dem 1590 geborenen Greuter gestochen. Der Text der Widmung an den Kardinal Barberini trägt die Jahreszahlen 1623-1624, ein Datum, das nicht unbedingt mit der Entstehungszeit des Titelblattes identisch sein muß, da man im 17. Jh. häufig austauschbare Rahmen herstellte, die nach Bedarf mit den Titelangaben gefüllt werden.

Fantis "Theorica et practica de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species", 1514 in Venedig publiziert¹⁾. Es folgten Ausgaben von L.d.A. Vincentino und G. Tagliente, die sich bereits großer Beliebtheit erfreuten und in zahlreichen Auflagen verkauft wurden²⁾.

Bei der von Villamena gestochenen Anleitung zur Schreibkunst handelt es sich um Entwürfe des aus Bologna stammenden Kalligraphen Lodovico Curione, der seit 1582 in Rom tätig war und verschiedene Modellbücher mit Buchstabenformen herausgab.

Literatur: D. Guilmard, *Le maîtres ornementistes*, Paris 1880, Bd. II, S. 318-318

1) Fanti gehörte mit dem in Mailand wirkenden Francesco Torniello zu den ersten, die sich nach dem Vorangang von Feliciano, da Moile und Poile der Konstruktion von Buchstaben widmeten. Dürers *Antiqua* zeigt mit den von Fanti entwickelten Schriftformen noch weitgehende Übereinstimmungen.
(Vgl. E. Crous, *Dürer und die Schrift*, Berlin 1933, S. 12 ff)

2) R. Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt*, S. 292-293

Eine Folge von Vögeln

Le Blanc 73
 Mariette, Bd. II, 101
 Nagler 80

Kupferstich
 200 x 250 Bl
 1622
 Exemplare Wien

Bei der aus insgesamt 71 Blättern bestehenden Vogelfolge handelt es sich um die Illustration des ornithologischen Werkes von Giovanni Pietro Olino, das Cassiano dal Pozzo gewidmet war und 1622 bei A. Fei in Rom erschien. Ein Neudruck wurde 1684 von dem Verlag M. A. de Rossi herausgegeben.

Vollständiger Titel:

Uccelliera ovvero discorso della natura e proprietà di diversi uccelli e in particolare di che cantano, con il modo di prendergli. E con le figure cavate dal vero e diligentemente intagliata in rame dal Tempesta e dal Villamena.
 Opera di G. P. Olino
 Dedicata al Sig. Cav. dal Pozzo
 Roma app. Fei 1622

Nach Angaben Mariettes (*Oeuvres d'Antoine Tempeste*) stammen 38 nicht näher bezeichnete Stiche der Serie, verschiedene Arten des Vogelfangs und der Atzung darstellend, von Francesco Villamena. Die übrigen Blätter, ausgenommen einige Radierungen von Jean Maggi, hat Antonio Tempesta gestochen, der auch die Zeichnungen für die ganze Folge angefertigt haben soll¹⁾.

Die Darstellungen geben die nach der Natur gezeichneten Vorlagen mit großer Genauigkeit und handwerklicher Zartheit wieder. Trotz des Fehlens der Farbe zeichnet sich

1) Notes Manuscrites de P.-J. Mariette, Catalogue des *Oeuvres d'Antoine Tempeste*, S. 47

das Gefieder der Vögel durch einen erstaunlichen Nuancenreichtum aus, der durch geschickte Verteilung der kontrastierenden Flächen und Linien erreicht wird. Die Bewegungen der Tiere sind ungezwungen und von ruhigem Gleichmaß, alles Krampfhaftes, jede Kampfstellung ist vermieden und bisweilen erinnern ihre Silhouetten, die sich in klaren Umrißlinien vom Hintergrund abheben, an japanische Holzschnitte.

Die ältesten uns bekannten ornithologischen Abbildungen des Abendlandes sind in der "Ornithiaka" des Dionysios (Juliana-Amicia-Codex, Wien) enthalten. Sie wurden zur Vorlage für unzählige mittelalterliche Vogeldarstellungen, da sich eine selbständige Tierdarstellung erst im Hochmittelalter unter Einfluß der christlichen Symbolik entwickelte, bei der die ikonographische Ableitung ebenso unmöglich ist wie die zoologische Artbestimmung.

Die wissenschaftliche Illustration beginnt mit Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, die in der Eindringlichkeit der Beobachtung und ihrer exakten anatomischen Wiedergabe ihrer Zeit weit voraus sind¹⁾.

Im 16. Jahrhundert kristallisieren sich allmählich drei Hauptgruppen von Tierdarstellungen heraus: Es gab Zeichnungen nach exotischen Tieren, die auf Entdeckungsreisen gemacht wurden, andere entstanden in den zahlreichen Menagerien, zu denen auch die "Uccelliera" des G. P. Olino gehörte²⁾, und schließlich stellte man noch Tiere dar, die von fahrendem Volk als Sehenswürdigkeit vorgeführt wurden. Besonders reich und anschaulich ist das Material aus den zum großen Teil fürstlichen Menagerien, da Hofkünstler häufig den Auftrag erhielten, Tiere aus den

1) C. Nissen, Schöne Vogelbücher, S. 8 ff

2) J. H. Zedler, Gr. vollständiges Universallexikon, Bd. 48, 1 358

Zwingern nachzubilden . Gegen Ende des Jahrhunderts ging man dazu Über, große naturwissenschaftliche Kompendien zusammenzustellen, die anfänglich mit Holzschnitten, später aber fast immer mit Kupferstichen ausgestattet wurden. 1555 erschien die erste zoologische Encyklopädie von Konrad Gessner mit Holzschnitten von Lucas Schön und gleichzeitig die "Histoire de la nature des oiseaux" von Belon. Bedeutender und umfangreicher ist die durch Sagen und Fabeln ergänzte dreibändige "Ornithologia" des Ulises Aldrovandi (1522 - 1605), die Christoforo Coriolano und sein Neffe Gian Battista mit miniaturhaften, sehr kunstvollen Holzschnitten illustriert haben¹⁾.

Literatur: C. Nissen, Schöne Vogelbücher, Ein Überblick der ornithologischen Illustrationen, Wien 1936

1) P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, S. 290

Pläne u. Architektur

Alcune opere d'architettura nach G. Barozzi da Vignola

Kat. d. Ornamentstichsammlung, Bd. I, 2581

Kupferstich

330 x 220 P1

1617

Exemplar Berlin¹⁾

Vollständiger Titel der 55 Stiche (einschl. Titel- und Textseiten) umfassenden, 1617 als Buchausgabe erschienenen Architekturdarstellungen:

ALCUNE OPERE D'ARCHITETTURA DI IACOMO BAROTIO DA VIGNOLA
Raccolte et poste in luce da Francesco Villamena
L'ANNO M.DC.XVII

Co l'Privilegio del Sommo Pontifice et l'autoritate de Superiori IN ROMA

Der Band enthält die Hauptwerke Vignolas: Die erstmals 1562 edierte "Regola delli cinque ordini d'architettura", ein architekturtheoretisches Lehrbuch über die Säulenordnungen, das von weittragender Bedeutung für die gesamte europäische Baukunst wurde²⁾. Daran schließen sich Darstellungen und Pläne des gewaltigen, burgähnlichen Palazzo Caprarola an, einer der großartigsten Profanbauten Vignolas, und die Entwürfe für "Il Gesù", einem neuen Typus des Langhauses, der entscheidend die Entwicklung des barocken Kirchenbaus beeinflusste. Villamena hat auch die von seinem Schüler Giacomo della Porta geschaffene Fassade eingefügt, der nach dem Tode Vignolas den 1568 begonnenen Bau weiterführte und vollendete. Die noch verbleibenden Blätter zeigen Reproduktionen einzelner architektonischer Bauele-

¹⁾ Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Libri impr. rari 379 gr.-2^o

²⁾ M. Walcher-Casotti, Il Vignola, Bd. I, S. 172-176
Die erste Ausgabe erschien bei Catarin Doino in Venedig und war dem Kardinal Farnese gewidmet.

mente, von denen die Portale für die Cancellaria und S.Lorenzo in Damaso und der Kaminentwurf für den Palazzo Farnese in Rom hervorzuheben sind.

Literatur: A.G. Domiani, Giacomo Barozzi da Vignola ed il suo libro dei cinque ordini d'architettura, Palermo 1877/78

H. Wölfflin, Renaissance u. Barock, 7. Aufl., Darmstadt 1968, S. 74 ff

M. Walcher-Casotti, Il Vignola, Triest 1960, Bd. I, S. 71-85, S. 156-211

I Grundriß des Palazzo Caprarola nach G. Barozzi da Vignola

Mariette, Bd. II, 95

Kupferstich

500 x 356 Pl

1617

Exemplar Wien

Titel:

ICHONOGRAFIA GENERALE DEL PALAZZO DI CAPRAROLA
DELL'ILLUSTRASS. SIG. CARDINAL FARNESE

Bez. unten links und rechts:

F.Villamoena F. Romae
Cum Privilegio Sum.Pont. et Superior
licentia, 1617

II Aufriß und perspektivischer Schnitt des Palazzo Caprarola nach G. Barozzi da Vignola

Mariette, Bd. II, 96

Kupferstich

390 x 445 Bl

1617

Exemplar Wien

Titel:

SCENOGRAPHIA DEL NOBILISS. PALAZZO DI CAPRAROLA
DEL ILLUSS. CARD. FARNESE INVENTIONE DEL
ECCELENTISS.ARCHITETTO IACOMO BAROTIO DA VIGNOLA

Bez. unten links:

F.Villamoena F. Romae Anno 1617
cum Privilegio Summi Pont. et Superior
licentia

Villamena hat die in den "Alcune Opere D'Architettura" enthaltenen Pläne des Palazzo Caprarola von Vignola als Einzelblätter in vergrößertem Maßstab herausgegeben.

Die Auf- und Grundriß kombinierende Architekturdarstellung kennen wir nicht erst seit Vignola. Leonardo da Vinci legte den ersten systematisch durchkonstruierten Schnitt aus der Vogelperspektive vor, frühere Versuche finden wir bei Filarete (1400-1469)¹⁾.

Der Palazzo, 1558-1562 für den Kardinal Alessandro Farnese in Caprarola gebaut, erhebt sich als regelmäßiges Fünfeck über dem Erdgeschoß eines von Peruzzi nach 1530 errichteten Forts. Die fünf Flügel umschließen einen kreisrunden, zweigeschossigen Hof mit Arkaden.

1) Propyläen, Kunstgeschichte, Bd. 8, S. 212

Ionisches Säulenkapitell nach Michelangelo Buonarroti

Kat. d. Ornamentstichsammlung, Bd. II, 2581
Nagler 78

Kupferstich

335 x 230 Pl

Exemplar München

Kapitell nach Entwürfen für den Konservatorenpalast in
seitlicher und unterer Ansicht.

Inscription:

Capitello Ionico di Michelangelo buonarroti
nel Campidoglio.

Posto in luce per Francesco Villamena l'anno 1619
con privilegio del Summo Pontefice et l'autorità
de Superiori in Roma.

Ein weiteres, unbezeichnetes und in der Literatur nicht
aufgeführtes Blatt zeigt oben dasselbe ionische Kapitell
und unten die Säulenbasis in seitlicher Ansicht.

Plan der Stadt Valetta

Mariette, Bd. II 91

Kupferstich

325 x 440 Pl

1600

Exemplar Berlin

Plan der "VALETTA CITTA NOVA DI MALTA", am linken Bildrand eine Tafel mit den "Luoghi notabile della Citta Valetta", darunter das Wappen des Fürstentums Malta. Rechts oben die Dedikation an Jacomo Bosio mit dem Erscheinungsjahr 1600, unten die Karte der Inselgruppe in stark verkleinertem Maßstab, auf dem Vignettenrand das Monogramm Vilamenas.

Bez. am Bildunterrand Mitte:

F.Villamena F.
Cum Privilegio Summi Pontificis
et Superiorum permissu

Valetta, Hauptstadt Maltas und Sitz des aus der Johanniterritterschaft hervorgegangenen Malteserordens, wurde 1566 gegründet und nach dem Großmeister Jean de Lavalette benannt, der die Insel erfolgreich gegen die Türken verteidigte.

Plan der sieben Hauptkirchen Roms

Mariette, Bd. II, 90

Kupferstich

405 x 525 Bl

1600

Exemplar Wien

Die sieben Hauptkirchen Roms erscheinen in detaillierter Bildwiedergabe und werden von begleitenden zweisprachigen Texten ausführlich erläutert:

SEPTEM URBIS ECCLESIARUM DESCRIPTIO QUARUM FORMA HODIE
NATURALITER EXTAT NEC NON DECLARATIONES EARUM TAM
LATINO QUAM VULGARI SERMONE

Unter dem Titel das Porträt Klemens' VIII.:

CLEMENS.VIII.PONT.MAX.
AET.AN.LXIIII.PONTIFICATUS IX

Am linken Bildrand Inschrifttafel:

HAEC IN GRAM. PEREGRINORU ROMA

Darunter das Monogramm Villamenas.

An erster Stelle der Wallfahrt stehen die vier großen Patriarchalbasiliken, deren Besuch für den Erwerb des großen Jubiläumsablasses vorgeschrieben war, dazu kamen die ebenfalls viel besuchten kleineren Gnadenkirchen Roms:

1. Lateranensis Basilica S.Joannes
2. Basilica.S.Petri in Vaticano
3. Basilica.S.Pauli Apostoli
4. Basilica S.Maria Maioris
5. Basilica S.Laurenti extra muros
6. Ecclesia S.Sebastiani
Ecclesia S.Marie Anunciate
Ecclesia Sanctor Vincenti et Anastasi nel Orator
S.Pauli ad tres fontes
7. Ecclesia S.Crucis in Hierusalem

Rechts unten ist die "Öffnung der Hl. Pforte" dargestellt:

Cerimoniae quib: usus est S.N. Clemens VIII. in aperitione Porte Sancte in Basilica S.Petri in Vaticano

Im Bildunterrand die Dedication an den Kardinal Sannesio:

Per III.^o ac Re.^{mo} D. Jacobo Sannesio Sacre Consultae
Franciscus Villamena D. D. Anno Jubilei 1600

Der Plan mit den sieben Hauptkirchen diene den Pilgern als praktische Anleitung, die zu dem von Klemens VIII. verkündeten Jubeljahr 1600 nach Rom gekommen waren, ähnlich dem zum Hl. Jahr 1575 von Pietro de'Nobili verlegten Stich, der in der Sammlung "Speculum Romanae Magnificentiae" enthalten ist¹⁾.

Das Papstbild hat Villamena von Arconio übernommen (Emblematische Darstellung Klemens' VIII.)

¹⁾ A. Haidacher, Geschichte der Päpste in Bildern, S. 441

Romplan nach E. DuPérac

Kupferstich

168 x 106 Pl

Exemplar Paris

Titel:

URBIS ROMAE SCIOGRAPHIA EX ANTIQUIS MONUMENTIS
ACCURATISS.DELINEATA

Bez. auf dem letzten Blatt unter der Dedication:

Excudebat Romae Francesco Villamena

Kopie des Stadtplanes von DuPérac, auf acht hochformatigen Kupferplatten gestochen, die sich noch heute in der Calcografia Camerale in Rom befinden.

1574 veröffentlichte DuPérac den großen Plan des antiken Rom und widmete ihn Karl IX. von Frankreich. Er ist mit den Plänen von Pirro Ligorio und Panvinio vergleichbar und soll Fulvio Orsini, einem der gelehrtesten Humanisten und Archäologen seiner Zeit, bei seiner Arbeit sehr nützlich gewesen sein¹⁾.

Literatur: F. Ehrle, Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI. e XVII., Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Roma prima di Sisto V. - La pianta di Roma
DuPérac - Lafrery del 1577, Rom 1908

¹⁾ F. Ehrle, La pianta di Roma DuPérac - Lafrery, S. 10

Romplan nach A. Tempesta

Kupferstich

540 x 400 Pl

1606

Exemplar Paris

Titel:

DISEGNI ET PROSPETTO DELL'ALMA CITTA DI ROMA GIA
DELINEATOR D'ANTONIO TEMPESTA

Villamena stach den Romplan auf zwölf Platten nach der Originalausgabe Tempestas von 1593, die sich nur noch in einem Exemplar in der Sammlung "Magnus Gabriel de la Gardie", Stockholm, erhalten hat.

1664 wurde Villamenas Plan von de Rossi in Rom in erweiterter Form neu aufgelegt, ergänzt durch die unter Papst Alexander VII. ausgeführten Bauten und Verschönerungen. Die Ausgabe de Rossis wurde dem "Principe Mario Chigi" gewidmet, dem Bruder Alexanders VII.¹⁾

Literatur: F. Ehrle, Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI. e XVII., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Roma al tempo di Clemente VIII. - La pianta di Antonio Tempesta del 1593 (Riprodotta da una copia Vaticana del 1606), Rom 1932

1) F. Ehrle, La pianta di Roma di A. Tempesta del 1593, S. 1

Topographische Ansichten

Ansichten der Antiken von Pozzuoli und Umgebung

Mariette, Bd. II, 92-93
Nagler 79

Radierung

130 x 90 Pl

1620

Exemplare Paris

Eine Folge von 24 Radierungen (einschl. Frontispiz u. Textblatt), Antonio Raccio dediziert:

AGER PUTEOLANUS SIVE
PROSPECTUS. EIUDEM. INSINIORES

ILLUSTRISSIMO
ANTONIO ROCCIO

OPTIME.DE.SE.MERITO

Franciscus Villamena
Grati animi argentum

Romacum Privil. S.P. et permis. Supp: 1620

Die Kupferplatten der auch als gebundenes Exemplar verbreiteten Serie, die später in den Besitz des Verlages Rossi überging (Ausgabe von 1652: "Giacomo Rossi formis Romae...."), befinden sich heute vollzählig in der Regia Calcografia in Rom.

Villamena hat hier, wie schon vor ihm Etienne DuPêrac und Aegidius Sadeler¹⁾, eine Auswahl der bedeutendsten Bauwerke des antiken Pozzuoli wiedergegeben²⁾, das Amphitheater, die Tempel des Seraphis, der Diana und Venus, die Villen des Lucullus, Cicero, Nero und der Agrippina, Bäder, Zisternen, Hafen- und Befestigungsanlagen der Bucht von Baiae.

1) E. DuPêrac, 1575: "I vestigi delle antichità di Roma, Tivoli e Pozzuoli ritratti in prospettiva, incisa all'acquaforte."

A. Sadeler, 1606: "Vestigi delle antichità di Roma, Pozzuoli et altri luochi"

2) Pozzuoli wurde 520 v.Chr. unter dem Namen Dikaiarcheia gegründet - Kolonie, Hafen- u. Handelsstadt Kampaniens.

Daran schließen sich Darstellungen der umliegenden vulkanischen Hügellandschaft an, der "Phlegräischen Felder" mit ihren besonderen Naturerscheinungen. Zu ihnen gehören die berühmte Solfatara mit ihren deutlich sichtbaren, aus den Rissen und Spalten der zerklüfteten Kraterwände herausströmenden Schwefeldämpfen und der hinter den Ruinen von Baiae gelegene Lukriner See, der erst 1538 durch die vulkanische Erhebung des Monte Nuovo vom Albaner See getrennt wurde.

Der dokumentarische Wert der einzelnen, durchweg beschrifteten Blätter ist unterschiedlich, da die Rekonstruktion der antiken Bauten nicht immer zuverlässig ist und Ungenauigkeiten nachgewiesen werden können. Während z.B. die Wiedergabe der oberhalb des Hafens von Baiae auf einem Steilhang errichtete "Arx Baiarum", der stark befestigte Villenpalast Julius Cäsars, authentisch ist und noch heute als Ruinenkomplex die Bucht beherrscht, läßt sich das imponierende Grabmonument der Agrippinia, das sich innerhalb ihrer Villenanlage erhebt, historisch nicht belegen. Bis in die jüngste Vergangenheit wurde ein am Ufer des Meeres gelegener antiker Rundbau irrtümlich als "Sepolcro di Agrippinia" angesehen, bei dem es sich aber wahrscheinlich um das Odeon einer Strandvilla handelt¹⁾.

Die "Ansichten von Pozzuoli" sind das einzige uns bekannte Radierwerk in dem Oeuvre des Künstlers, obgleich sich die Radierung - von Parmigianino ausgehend - zur Zeit Villamenas längst durchgesetzt hatte. Viele der bekannten Maler der Bologneser Schule hatten sich dem Ätzdruck zugewandt. Aber im Gegensatz zu den Niederlanden, wo die Radierung im 17. Jahrhundert mit ganz besonderer Vorliebe gepflegt wurde und eine vollkommene Ausbildung ihrer künstlerischen und technischen Eigenschaften erfuhr, strebten die italienischen Malerradierer nicht danach, sie zu einem

¹⁾ Vgl. M. Winner, Pieter Breugel d.Ä. als Zeichner, S. 101-102, Kat.-Nr. 123

selbständigen Kunstzweig zu entwickeln. Trotz der vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Radierkunst, die der Phantasie großen Spielraum läßt, verzichteten sie weitgehend darauf, malerische Mittel, abgestufte Ätzung und Nacharbeit mit der kalten Nadel anzuwenden. Mit Ausnahme Baroccis¹⁾ und der Neapolitaner Giuseppe Rosa und Salvatore Ribera, die bei ihren Arbeiten künstlerische Individualität und technische Brillanz zeigten, wurde die italienische Radierung fast durchweg in flüchtiger, leicht zeichnender Weise auf die Kupferplatte gebracht und machte häufig den Eindruck einer vervielfältigten Handzeichnung²⁾.

Villamenas kleine, hochformatige Folge unterscheidet sich in ihrer skizzenhaften Bildwirkung nur wenig von den Arbeiten seiner Zeitgenossen und ist mit den radierten Veduten eines Anonymen aus dem Umkreis der Carracci vergleichbar, die den Rahmen bilden für das gestochene Porträt des aus Bologna stammenden Papstes Gregor XIII.³⁾.

Die Umrisse der aus der Vogelperspektive wiedergegebenen Darstellungen sind mit breiten, kraftvollen und klaren Linien ausgeführt. Das technisch auch von Villamena nicht weiter entwickelte Ätzverfahren läßt nur geringe Modulation der Töne zu, doch ist der Verzicht auf malerische Effekte zugunsten des zeichnerischen Elements nicht unbedingt ein Nachteil, da der künstlerische Aspekt hinter dem gegenständlichen, mehr informativen Charakter der "Ansich-

1) Von F. Barocci sind nur vier Radierungen auf uns gekommen.
 "Weder die oberitalienische Stichtechnik noch die römische erklären genügend seine freien Stichlagen und seine persönliche Art, Schattentiefen und Lichtzonen durch zarte Punkte zu verbinden." (M. Winner, Entwurf u. Ausführung, Ausst.-Kat. 1964, S. 8)

2) F. Lippmann, Der Kupferstich, S. 186 ff

3) Von B. Disertori publiziert: I Caracci e i Caracceschi. In: Emporium, 1923, Nr. 347, S. 271-272

ten"zurücktritt, die Plan und Vedute zugleich sind¹⁾. Es ist sogar möglich, daß Villamena sich aus diesem Grunde für die schneller und leichter durchzuführende Technik der Radierung entschied, da die Antiken von Pozzuoli nicht genug Anreiz für die mühsame und zeitraubende Grabstichelarbeit boten.

Literatur: C. Thoenes, Neapel u. Umgebung, Stuttgart 1971
(Reclams Kunstführer Italien, Bd. VI)

1) Die Kombination von Plan und Vedoute finden wir schon bei Mario Cartaro, der 1574 eine Gesamtansicht des vatikanischen Palastes mit dem Belvederegarten gestochen hat, die in ähnlicher Vogelperspektive konzipiert war. (M. Winner, Entwurf u. Ausführung, S. 27)

Zugeschriebene Blätter
(einschl. retouchierter Platten)

Folge mit Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus -
 "S. Francisci Historia"

Mariette, Bd. I, 52 - 56

Kupferstich

113 x 80 Pl

Exemplare Dresden

Auf 51 kleinformatigen Stichen sind Leben und Wunder des Franziskus von Assisi nach der Legende dargestellt und mit erklärenden Beischriften versehen. Nur der Titel ist von einem dekorativen Rahmen mit eingelassenem Wappen des Franziskanerordens gefaßt, die übrigen Darstellungen werden vom Plattenrand begrenzt.

Die Serie erschien 1594 mit der Adresse von Andreas de Puttis in Rom. Sie wurde von Ph. Thomassin kopiert und 1608 mit neuem Frontispiz herausgegeben. Spätere Abdrücke der Thomassin-Ausgabe erschienen 1649 mit der Adresse von de Rubeis.

Nach Angaben Cristofanis, dem Chronisten Assisis, wurde die Folge mit den Darstellungen aus dem Leben des Hl. Franziskus von Francesco Villamena nach einem Bilderzyklus von Adone Doni in der Oberkirche von San Francesco, Assisi, gestochen, die in der Zwischenzeit vorgenommenen Veränderungen zum Opfer gefallen sind¹⁾.

Bruwaert weist in dem Oeuvre-Verzeichnis Thomassins ausdrücklich darauf hin, daß dieser die "Vita et Miracula" des Franziskus von Assisi 1608 dreisprachig mit den Stichen Villamenas publiziert habe²⁾.

1) A. Cristofani, Le Storie di Assisi, S. 503 - 505

2) E. Bruwaert, La vie et les oeuvres de Ph. Thomassin, S. 87
 s. auch Henry Thode, Franz v. Assisi, S. 118

Hl. Petrus Petronus

Mariette, Bd. I, 64

Kupferstich

265 x 180 Pl

Exemplar Dresden

Dreiviertelfigur im Profil nach rechts an einem Tisch sitzend. Der verklärte Blick des nimbierten Heiligen ist auf Gottvater gerichtet, der oben in einem Wolkenkranz sichtbar wird. Die Haltung des in die weiße Kutte der Karthäuser gehüllten Gestalt drückt Demut und Ergebenheit aus.

Legende im Bildunterrand:

B. PETRUS. PETRONUS. SENENSIS. CARTUSIANUS

Militiam, Petroni sacram, et sacra signa silentum
Cartusiae talis, dum sequerenis eras.

At modo Celicolum secuta in castra receptus.
Parsummis ducibus, principibusq. sedes.

Das künstlerisch sehr mittelmäßige Blatt, das an die Heiligenserie Villamenas erinnert, wird von Mariette als eigenständige Arbeit des Künstlers angesehen: "... inv. & grav. par F. Villamène"¹⁾.

¹⁾ P.J. Mariette, Oeuvre de F. Villamène, Bd. I, 64

Verkündigung

Mariette, Bd. I, 18

Kupferstich

295 x 302 Bl

Exemplar Wien

Maria kniet auf einer niedrigen Estrade vor einem Lesepult, dem Engel zugewandt, der ihr die göttliche Botschaft überbringt. Dieser hat sich auf das rechte Knie niedergelassen und hält den Lilienstengel mit seinen über der Brust gekreuzten Armen. Von oben schwebt die Taube des Hl. Geistes in der Lichtglorie zwischen Engelwolken herab, auf ihrem Rücken den Christusknaben mit Nimbus und Kreuz. Im Hintergrund links die Bettstatt Marias. Unten Mitte: Romae.

Vergleichbare, ältere Darstellungen finden wir bei Salimbeni und Barocci. In auffälligen Einzelheiten zeigt das Blatt auch Zusammenhänge mit einer Darstellung von Albani¹⁾, was besonders für den Engel zutrifft - das Wolkenbett, auf dem er kniet, und die Art, wie er mit verschränkten Armen die Lilie hält.

Für die Zuschreibung an Villamena sprechen die Proportionen der Figuren, die Anlage der Gewänder und die merkwürdigen, wattetupfern ähnelnden Wolkenbildungen. In der Stichtechnik schließt das Blatt eng an die frühen Madonnenbilder des Künstlers an und zeigt auch die gleiche Schwäche seiner ersten Arbeiten: Die gelegentlich auftretende Unsicherheit bei der Ausformung der Hände, die hier bei der rechten Hand Gabriels sichtbar wird. Schließlich begegnen wir der schlichten, aber keineswegs reizlosen Komposition, wenig variiert, noch einmal in dem gesicherten Oeuvre Villamenas, auf dem kleinen Devotionsbild des Porträts von Kardinal Robert Bellarmin, das er 1604 gestochen hat.

¹⁾ Bei Jean Audran in Paris als Radierung verlegt.

Die neun Musen, die theologischen Tugenden und
die Kardinaltugenden

nicht verzeichnet

Kupferstich

80 x 60 Pl

Exemplare Rom

Die 16 gleichformatigen Einzeldarstellungen zeigen stehende Ganzfiguren vor landschaftlichem Hintergrund in schlichter Umrahmung. Die Gesichter sind typenmäßig behandelt, die Körper in den bauschigen Gewändern wirken merkwürdig plump und ungelenk. Die Musen unterscheiden sich nur durch ihre Attribute von den christlichen Tugendallegorien.

DIE NEUN MUSEN

KALLIOPE	Muse der erzählenden Dichtung
THALIA	des Lustspiels
MELPOMENE	der Tragödie
KLIO	der Geschichte
TERPSICHORE	des Tanzes
EUTERPE	der Tonkunst u. des lyrischen Gesanges
ERATO	der Liebesdichtung
POLYHYMNIA	des Gesanges
URANIA	der Sternkunde

DIE THEOLOGISCHEN TUGENDEN

FIDES

SPES

CARITAS

DIE KARDINALTUGENDEN

PRUDENTIA

TEMPERANTIA

FORTITUDO

JUSTITIA

Die unsignierten Kupferplatten werden von der Regia Calcografia in Rom aufbewahrt und gehören zum Bestand der dort vorhandenen Villamena-Platten.

Cesare Ripa

Mariette, Bd. I, 97

Kupferstich

186 x 140 Pl

Exemplar Wien

Brustbild ohne Hände, leicht nach links gewendet in schlichtem, ovalem Rahmen. Das feingebildete, bärtige Gesicht des in der Tracht der Ritter des Mauritius- und Lazarusordens¹⁾ dargestellten Ripa ist dem Beschauer zugekehrt.

Inscription in Kartusche:

CAESAR RIPA EQUES
S.S.MAURITII ET LAZARI

Der Porträtstich des aus Perugia stammenden Ripa, Autor der berühmten "Iconologia" (1593), wird von Mariette²⁾ und Schede³⁾ dem Oeuvre Villamènas zugeschrieben.

1) 1434 von Amadeus VIII. v. Savoyen gestiftet

2) P.J. Mariette, Oeuvre de F. Villamène, Bd. I, 97

3) Schede-Vesme, L'Arte in Piemonte dal XVI als XVII secolo, Bd. III, S. 1096, 3

Kindheit des Zeus

Mariette, Bd. II, 47

Kupferstich

262 x 365 B1

Exemplar Wien

Zeus, von seiner Mutter Rhea auf der Insel Kreta verborgen gehalten, wird in einer Berghöhle von den ihm als Amme dienenden Eschennymphen betreut. Am Fuße des Berges links eine Schar von Korybanten und Koreten mit ihren Instrumenten, die ihn vor Kronos schützen, den seine Kinder verschlingenden Vater des Zeus. Daneben die Nymphe Adrasteia mit einem Füllhorn, deren goldene Geschenke auf die künftige Weltherrschaft des Knaben hinweisen, und Melissa (10), eine Bienenwabe in der Hand. Melissa hat mit der Ziege Amalthea, rechts im Bild, das Götterkind mit Honig und Milch genährt.

Bei dem Bild könnte es sich um eine Darstellung von Lanfranco handeln, die nach Mariettes Angaben von Villamena gestochen wurde¹⁾.

¹⁾ P.J. Mariette, Oeuvres de F. Villamène, Bd. II, 47

Neptun und Thetis

Mariette, Bd. II, 66

Kupferstich

210 x 140 Pl

Exemplar Wien

Dargestellt ist der sich in seinem Streitwagen durch die Fluten kämpfende Poseidon und die von ihm umworbene Nereide Thetis, die sich von rechts in ihrem Wagen nähert. Über der Meeresfläche schwebt Aurora in langflatterndem Gewand und streut Blumen auf den Meeresgott herab¹⁾.

Das von zwei Putten gehaltene Spruchband trägt die Inschrift:

HINC AMOR TIMOR

Das nicht sehr qualitätvolle Blatt wurde Villamena von Mariette zugeschrieben: "... pièce allégorique grav. par F. Villamena"²⁾.

1) Poseidon hatte sich gemeinsam mit Zeus um die Gunst der schönen Thetis beworben. Aber als Themis ihnen prophezeite, daß Achilles, der zukünftige Sohn der Göttin, stärker als sein Vater werde, verzichteten sie freiwillig auf Thetis und überließen sie dem sterblichen Peleus.

2) P.-J. Mariette, Table des Oeuvres de F. Villamène, Bd. II, 66

Überarbeitungen

Apoll tötet den Drachen

gest.: Beaurizet, Nicolas

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 6

Nagler (Werkverz. Beaurizet), ohne Nr.

24o x 186 Bl

Exemplar Wien

Während Mariette die Überarbeitung Villamena zuschreibt,
gibt Nagler Thomassin an.

Dornenauszieherin n. Raffael

gest.: Beaurizet, Nicolas

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 26

Nagler (Werkverz. Beaurizet), ohne Nr.

19o x 165 Bl

Exemplar Wien

Fabel der Psyche n. Raffael

(Folge von 32 Blättern)

gest.: Meister m. d. Würfel

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 10-25

Nagler (Werkverz. Meister m. d. Würfel), ohne Nr.

24o x 186 Bl

195 x 23o Bl

Exemplar Wien

Literatur: K. H. v. Heinecken, Nachrichten v. Künstlern...,
Bd. II, Leipzig 1768, S. 355 ff

Ill. Kat. d. Ornamentstichsammlung d. K.K.
österr. Museums, Wien 1889, S. 71-72

Kreuztragung, gen. "Lo Spasimo di Sicilia" n. Raffael
 gest.: Musi, Agostino de, gen. Agostino Veneziano
 Überarb.: Villamena, Francesco
 Mariette, Bd. I, 21
 Nagler (Werkverz. Musi), 20
 420 x 280 Bl
 Exemplar Wien

Kreuzabnahme n. Raffael
 gest.: Raimondi, Marcanton
 Überarb.: Villamena, Francesco
 Mariette, Bd. I, 23
 442 x 285 Bl
 Exemplar Wien

Das Urteil des Paris n. Raffael
 gest.: Raimondi, Marcanton
 Überarb.: Villamena, Francesco
 Mariette, Bd. II, 7
 Nagler (Werkverz. Raimondi), 223
 290 x 435 Bl
 Exemplar Wien

Neptun besänftigt den Sturm n. Raffael
 gest.: Raimondi, Marcanton
 Überarb.: Villamena, Francesco
 Mariette, Bd. II, 9
 Nagler (Werkverz. Raimondi), 294
 430 x 335 Bl
 Exemplar Wien

Satyre, Faune u. Bacchanten opfern dem Priapos
n. Giulio Romano

gest.: Raimondi, Marcanton

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 6

125 x 285 Bl

Exemplar Wien

Triumph der Galathea n. Raffael

gest.: Raimondi, Marcanton

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 8

390 x 275 Bl

Exemplar Wien

Literatur: K. H. v. Heinecken, Nachrichten v. Künstlern...,
Bd. III, S. 482

Pan mit Nymphe n. Raffael

gest.: Raimondi, Marcanton

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 27

Nagler (Werkverz. Raimondi), 276

265 x 170 Bl

Exemplar Wien

Venus mit dem Kaninchen n. Raffael

gest.: Ravenna, Marco da

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 26

Nagler (Werkverz. Ravenna), 70

263 x 170 Bl

Exemplar Wien

Venus mit Cupido auf dem Delphin n. Raffael

gest.: Ravenna, Marco da

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 28

Nagler (Werkverz. Ravenna), 72

265 x 175 Bl

Exemplar Wien

Götter des Altertums (Folge von 20 Blättern)

n. Rosso Fiorentino

gest.: Caraglio, Giovanni Jacopo

Überarb.: Villamena, Francesco

Mariette, Bd. II, 1-5

213 x 110 Bl

Exemplar Wien

Zweifelhaft zugeschriebene Blätter

Kampf des Hl. Michael (Joh. 12, 7-9) n. Tempesta

Mariette, Bd. I, 44 (110)

514 x 373 Bl

Exemplar Wien

Eine Folge von 11 Stichen, verschiedene geistliche Zeremonien darstellend (Sakramente der Einsegnung etc.)
n. Tempesta

Mariette, Bd. I, 77

130 x 182 Bl

Exemplar Wien

Christus erscheint der Hl. Katharina v. Siena n. Salimbeni

Mariette, Bd. I 73

430 x 290 Pl

Exemplar Wien

La Madonna Santissima Misericordia di Savona

Mariette, Bd. I, 35

325 x 210 Pl

Exemplar Wien

Verkündigung n. einem Altargemälde der Kirche "S.S. Annunziata", Florenz

(Die Legende schreibt das Fresco einem Fra' Bartholomeo, Vasari A. Cavalino zu. Vermutlich florentinisch, Anfang 13. Jahrhdt.)

Mariette, Bd. I, 34

250 x 305 Bl

Exemplar Wien

Amadeus, Luise und Margarete v. Savoyen mit dem Leichentuch Christi

(Das Leichentuch ist in Holz geschnitten! Vgl. "Die Ausstellung des Schweißtuches vor dem Turiner Schloß" v. Tempesta. Schweißtuch hier ebenfalls Holzschnitt.)

Mariette, Bd. I, 42

285 x 423 Pl

Exemplar Wien

Lobgesang auf Kardinal Pietro Aldobrandini

(Nymphäum der Villa Aldobrandini in Frascati mit Kaskade im Hintergrund)

Mariette, Bd. II, 50

215 x 338 B1

Exemplar Wien

Allegorie auf die Tugenden Papst Paul V. (Borghese)

Mariette, Bd. I, 32

315 x 410 B1

Exemplar Wien

Paul V. empfängt den persischen Botschafter Ali Goli Bek Modar

(Die Audienz fand 1609 statt.)

Mariette, Bd. I, 80

143 x 182 B1

Exemplar Wien

Hoher Priester und der König v. Jerusalem beiderseits eines siebenarmigen Leuchters

(Nach der Vision des Popheten Zaccharias)

Mariette, Bd. I, 12

335 x 455 P1

Exemplar Wien

Allegorie auf die spanische Monarchie n. Lanfranco

Mariette, Bd. II, 40

350 x 445 B1

Exemplar Wien

Kardinal Gaspar Varela

(Brustbild ohne Hände in Oval)

Mariette, Bd. I, 91

320 x 200 P1

Exemplar Wien

L e b e n s l a u f

27.9.1934 in Neuruppin/Mark geboren
 Vater: Gustav Hattenhauer
 Mutter: Hedi Hattenhauer geb. Mehlan

1941 - 1949 Grundschulen in Neuruppin/Mark und
 Binz/Rügen

1949 - 1953 Sarnow-Oberschule in Stralsund und
 Fontane-Oberschule in Neuruppin/Mark

März 1953 Flucht in die Bundesrepublik

1954 - 1958 Höhere Wirtschaftsfachschule in Calw/
 Schwarzw. und Sprachschulen in England
 und Frankreich

1.2.1959 Anstellung als Sachbereiterin und Über-
 setzerin beim "Allgemeinen Deutschen
 Automobil-Club e.V." in Bonn

1960 - 1966 Leiterin der Bonner Geschäftsstelle des
 "Allgemeinen Deutschen Automobil-Club
 e.V." und der "ADAC-Reise GmbH."

seit 1964 verheiratet mit dem Arzt Hans-Georg Kühn

1.3.1968 Reifeprüfung am Berlin-Kolleg

SS 1968 Beginn des Studiums der Germanistik
 (Hauptfach), Kunstgeschichte und Italia-
 nistik (Nebenfächer) an der Friedrich-
 Wilhelms-Universität in Bonn

SS 1969 Fortsetzung des Studiums an der Freien
 Universität Berlin

seit WS 1969/70 Kunstgeschichte (Hauptfach), Germanistik
 und Italianistik (Nebenfächer)
 Akademische Lehrer waren folgende
 Professoren und Dozenten:
 Eichner, v. Einem, Ernst, Gaethgens, Hagen,
 Lützel, Moser, Ragonesi, Sudhoff, Stopp,
 v. Wiese, Windfuhr (Bonn)
 Aprile, Behrmann, Bloch, Buddensieg, Ditt-
 mann, Emrich, Isani, Kartschoke, Klamt,
 Langner, Loos, Ludwig, Machatzke, Marksches,
 Mommsen, Oertel, Papst, Peters, Peschken,
 Profittlich, v. Simson, Thelen, Thoenes,
 Winner (Berlin)

